UNIVERSITATEA „SPIRU HARET”

ALEXANDRU PAŞCANU

ARMONIA

EDITURA FUNDAȚIEI „ROMÂNIA DE MÂINE”

UNIVERSITATEA „SPIRU HARET”
Facultatea de Muzică

ALEXANDRU PAŞCANU

ARMONIA

Ediţia a II-a

Editura Fundaţiei „România de Mâine”,
Bucureşti, 1999

INTRODUCERE

Cercetările istorice au dus la concluzia că, în antichitate și multă vreme după aceea, oamenii au practicat numai cântarea pe o singură voce[1] (la unison) sau, cel mult, în octave. De-abia în evul mediu, între anii 800 – 900, se semnalează primele rudimente de polifonie[2]. Practicată la început spontan, în mersuri paralele[3], care se vor combina mai târziu cu mișcări oblice[4] și contrarii[5], această muzică pe mai multe voci este codificată, în preajma secolelor X-XI, printr-o serie de reguli.

Termenul de *contrapunct*[6] apare către anul 1300, în lucrările teoretice ale lui *Philippe de Vitry* și *Johannes de Muris*, care vin să consfințească o practică instaurată într-o manieră ce avea să se numească *ars nova*, după ce muzica secolelor XII și XIII fusese etichetată *ars antiqua*.

Contrapunctul, care nu trebuie confundat cu *polifonia* (a cărei sferă este mai largă), este arta și știința organizării și înlănțuirii a două sau mai multe melodii simultane, care, posedând fiecare independența sa, se îmbină într-un tot unitar, în funcție de un *cantus firmus*[7].

Vom fi mai aproape de adevăr dacă vom interpreta etimologia, provenind din *punctum contra punctum*, ca însemnând *frază contra frază* și nu *notă contra notă*, cum se explică de obicei. Vom acorda, astfel, termenului de *punctum*, *accepția* sa din teoria medievală, unde *punctum* reprezintă fraza și nu nota izolată, ca în terminologia gregoriană.

Se cuvine să subliniem, în mod special, esența melodică și caracterul orizontal al contrapunctului, în opoziție cu axarea pe verticală, specifică armoniei.

Fără să ignore, să conteste sau să neglijeze intervalele armonice, pe verticală, născute între voci (pe care, de altfel, le verifică și le reglementează riguros), contrapunctul, totuși, are drept obiectiv principal desfășurarea îmbinată a melodiilor concomitente. Începând cu contrapunctul la trei sau mai multe voci, putem avea uneori senzația unor acorduri. Dar acestea nu reprezintă construcții organizate, ci doar rezultante pe verticală ale unor mersuri simultane pe orizontală.

Așa, de pildă, unul din cele mai vechi exemple de aparențe acordice ni-l oferă *Guillaume de Machaut*[8], într-o lucrare contrapunctică, către 1360, în *Missa Notre Dame*, care este totodată și cea mai veche missă polifonică pe patru voci, păstrată până la noi:

---

[1] Monodică

[2] Cântare pe mai multe voci, cu sunete diferite

[3] *Organum* (cântarea în cvarte sau cvinte paralele), iar mai târziu *falso-bordone* și *gymel* (mersuri paralele de terțe sau sexte)

[4] În mișcarea oblică, o voce stă pe loc, în timp ce alta se mișcă.

[5] *Diafonia*, identică organum- ului în sec. IX- XII, va desemna, mai târziu, combinarea diferitelor mișcări; de asemenea, *discantul*.

[6] *Ars contrapuncti*

[7] Prin *cantus firmus* se înțelege o temă melodică principală, pe soliditatea căreia se construiesc toate celelalte melodii concomitente.

[8] Machaut (1300-1377)

1

Vor trebui să mai treacă peste trei secole pentru ca apariția și conștiința acordului – ca structură organizată – să declanșeze nașterea armoniei, ca disciplină de sine stătătoare[9]. În tot acest timp, *contrapunctul a coexistat cu armonia* cu precizarea că arta contrapunctului, cunoscând o înflorire care avansează mai repede, conține în interiorul ei germenele armoniei. Acesta , dezvoltându-se mai lent și mai tardiv, va ajunge, către sec. XVII, să egaleze în importanță contrapunctul, în sânul căruia încolțise cândva. De altfel, istoricii contrapunctului, care urmăresc să stabilească diferitele stadii ce alcătuiesc evoluția acestei arte, recunosc că, după faza realizării marilor forme contrapunctice, ultima etapă este aceea a trecerii spre armonie. Desigur, nu trebuie să uităm nici un moment că această evoluție, pe care o parcurgem sumar, nu este evoluția unui proces de sine stătător, pur muzical, mecanic și obiectiv. *Istoria muzicii este istoria limbajului și sensibilității umane.* În ea se oglindesc caracteristicile și evoluția spiritului omenesc, așa cum s-a manifestat el de-a lungul veacurilor.

Dacă contrapunctul a precedat armonia, dacă cvintele paralele, admise la început, au fost interzise mai târziu, dacă anumite consonanțe (ca terțele și sextele) au fost „descoperite" și acceptate de-abia într-o anumită epocă, dacă multe alte explorări și cuceriri estetice se derulează în timp și spațiu, ele apar și dispar nu pentru că au fost stabilite și statuate de teoreticieni, ci pentru că ele corespund unor profunde și generale necesități ale sensibilității, conștiinței și structurii omenești.

Revenind la faza de trecere spre armonie, proces complex și lent, se pot deslușI mai multe fenomene intrinseci, determinante, din care reținem ca fiind mai semnificative:

– *atenția sporită față de cuvânt*;

– *apariția basului fundamental*;

– *adoptarea terțelor și emanciparea lor ca entități*;

– *rolul tritonului în afirmarea funcțiilor tonale*. În ce mod putea favoriza atenția față de cuvânt apariția acordului și, deci, a armoniei? Prin natura sa, contrapunctul, care urmărește independența

[9] Deși procesul cristalizării acordului începe să se producă spre sfârșitul secolului XVI.

vocilor, cultivă și o independență ritmică, manifestată printr-o mare diversitate de valori acordată duratelor sunetelor. Acest fenomen, stimulat de virtuozitatea tehnică spre un număr mai mare de voci, la care se adaugă și practica stilului imitativ, a dus la o degradare a cuvântului, care nu mai poate fi recunoscut și urmărit în vălmășagul silabelor, ce nu se mai emit simultan.

Datorită unor reforme, dar, mai ales, unei necesități vitale și firești, sub impulsul unei muzici laice, construite simplu și acordic (*frottola*, *madrigalul*), se reinstaurează *respectul față de cuvânt*, acțiune care trebuia să înceapă, în primul rând, prin emisiunea simultană a silabei, ceea ce corespunde, în bună parte, cu *acordul*. Simultaneitatea emiterii sunetelor este o condiție necesară existenței acordului, dar nu și suficientă. Pentru aceasta e nevoie de o viziune verticală, care să trateze acordul ca o entitate independentă și organizată.

Cel de-al doilea factor care va contribui substanțial la emanciparea acordului va fi apariția *basului fundamental*. Sub impulsul unei intuiții armonice, unii compozitori încep să distribuie cu precădere vocii celei mai *grave* (basul, *fundamentalele acordurilor*, care se nasc din întretăierile melodice, acumulând astfel, salturi de cvarte și cvinte, mai ales în preajma cadențelor, fapt ce sacrifică întrucâtva melodicitatea acestei voci, pentru rațiuni de ordin vertical.

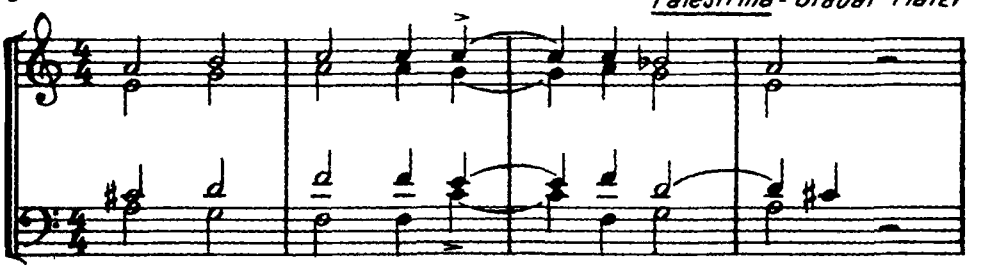
2 Dufay - Alma redemptoris mater

Aceeași intuiție sau spirit armonic a câștigat teren, spre definirea acordului, prin adoptarea terțelor și sextelor, lansate de *gymel* și *falso-bordone*, mai cu seamă atunci când aceste intervale se afirmă ca entități individuale.

Funcțiunile tonale încep să se definească, iar *tritonul* – care a preocupat și a intrigat din capul locului pe polifoniști – devine un element de *mișcare și afirmare a tonalității*, susținută, de altfel, din ce în ce mai evident, de pilonii *subdominantei*, *dominantei* și *tonicii*.

Secolul XVI ne aduce, prin muzica sa – în care culminează opera lui *Palestrina*[10] – o strălucită contopire între *vertical* și *orizontal*, fapt pentru care stilul palestrinian este numit *contrapunctic-acordic*:

3 Palestrina - Stabat Mater



Este epoca de aur a contrapunctului, care, ordonat și susținut de pilonii acordici, își demonstrează din plin virtuțile expresive.

Jumătatea secolului XVII ne face să asistăm – grație și unor rațiuni de ordin psihologic, estetic și social – la victoria *tonalului* asupra *modalului*, pe care îl instaurase polifonia. E în atmosfera acestui secol o tendință generală spre ordine, simplitate, logică și, mai târziu, spre o sinteză care face firească apariția tonalității.

---

[10] Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525(6) – 1594)

Fenomenul cel mai marcant al acestui nou spirit al armoniei îl constituie apariția muzicii de operă, care, consacrând stilul dramatic al melodiei acompaniate, se situează la polul opus al polifoniei. Începutul secolului XVII, după tatonări și strădanii, culminează cu capodoperele lui *Monteverdi*[11]. Acestea vor consacra *stilul reprezentativ*, demonstrându-ne că înaintașii lui și el acumulaseră materialul acordic (de 3, 4 și 5 sunete) suficient să servească la înălțarea monumentelor sonore ale clasicismului ce va urma.

4

Monteverdi - Orfeo (Actul III)

Începutul secolului XVIII aduce consacrarea fermă a armoniei. În primul rând, opera lui J. S. Bach împletește organic, la un nivel inegalabil, contrapunctul, care apusese, cu armonia, care răsărea, demonstrându-ne, totodată, ce culmi pot fi atinse prin reunirea celor două discipline, care stau acum pe picior de egalitate:

Bach - Clavecinul bine temperat
Caietul I - Preludio 1

5

[11] Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

Dacă Palestrina pleca de la liniile melodice pentru a ajunge la acorduri, Bach pornește de la o puternică osatură armonică, pe care va construi magnifice edificii sonore, contopind linii melodice, de o neasemuită libertate, îndrăzneală și frumusețe. Nicăieri, contrapunctul și armonia nu-și dăduseră atât de strâns mâna, într-o reunire mai desăvârșită. Dar ele își dădeau, totodată, mâna și pentru a se despărți. Fiecare își va urma drumul și destinul separat: *contrapunctul* retrăgându-se din centrul atenției, după o multiseculară dezvoltare, care-și atinsese culmile, lăsând calea liberă *armoniei*, ce avea să cunoască de atunci o înflorire vertiginoasă și strălucită. Și totuși, cele două discipline vor păstra, ca o amintire a conviețuirii lor, o serie de influențe care se întrepătrund reciproc. De asemenea, ceea ce a mai contribuit substanțial la consacrarea armoniei au fost aportul acusticii și teoretizarea muzicii, care au conștientizat și sistematizat noua tehnică a armoniei.

Teoreticienii armoniei nu au *inventat* un nou sistem, ci au *descoperit* legitățile pe care muzicienii se sprijineau instinctiv, într-o practică de aproape două secole. Ei s-au găsit mai întâi în fața capodoperelor, ce justificau și girau noua disciplină; nu le rămânea decât să deducă, să sistematizeze și să sintetizeze fenomenele și analogiile întâlnite.

Anul 1722 este sortit să marcheze un punct crucial în istoria muzicii, demonstrându-ne paralel, pe plan artistic, ca și teoretic, că noul aspect al muzicii era iminent, plutea în atmosfera secolului. În acest an au apărut: partea I din *Clavecinul bine temperat* de Bach și *Tratatul de armonie*[12], conceput de *Jean Philippe Rameau* (1683-1764). Om de știință și artist, totodată, savant („sçavant"), cum ținea să se intituleze mai înainte de orice, organistul și compozitorul Rameau devine părintele armoniei moderne. Cercetător avid și obiectiv, el gândește în spiritul iluminist al secolului de sub egida lui *Descartes*[13], pornind de la monocordul școlii lui *Pitagora*[14], concepție trecută și revăzută prin *Zarlino*[15].

---

[12] *Traité de l'Harmonie, réduite à ses Principes naturels*

[13] *René Descartes* (1596 – 1650), filozof, matematician și fizician francez

[14] *Pitagora din Samos* (c. 580 – 500 î.H.), filosof și matematician grec, care stabilește pentru elini primele noțiuni științifice ale muzicii.

[15] *Zarlin (o) Gioseffo* (1517 – 1590), teoretician și compozitor italian, autor al unor importante tratate: *Institutioni armoniche, Dimonstrationi armoniche* ș.a., fiind, poate, primul care detașează noțiunea de armonie de cea de contrapunct. El prezintă acordul ca o entitate provenită din suprapunerea de terțe.

SISTEMUL DIATONIC

I. ARMONIE . ACORD

Dacă *armonia* – a cărei apariție a fost sumar expusă mai înainte – este o disciplină relativ tânără, în schimb termenul de *armonie* cunoaște o vechime considerabilă și înțelesul său s-a modificat de mai multe ori, plasându-se întotdeauna cu diferite sensuri, pe mai multe planuri, dintre care unul general și altul *particular – muzical.*

În muzica vechilor greci[16], armonia reprezintă o gamă, o succesiune coordonată de sunete și, tot aici, mai poate fi atașată și de noțiunea de simultaneitate, restrânsă, bine înțeles, în muzica antică.

În *evul mediu*, termenul începe să fie legat de combinații polifonice pentru ca, o dată cu secolul XVII, să capete un înțeles strict deosebit, și anume de caracter *structural* și *funcțional,* pe de o parte, și *didactic*, pe de alta.

Renunțând la un detaliat tur de orizont istoric, ca și la nenumăratele accepții ale acestui termen, ne vom îndrepta atenția direct asupra armoniei, privită ca disciplină modernă. *Armonia este știința și arta al căror obiectiv constă în a studia și reglementa relațiile, observând legile funcționalității, atât în ceea ce privește acordul luat izolat, cât și înlănțuirea cu alte acorduri, precum și raporturile sale cu melodia.*

Armonia se preocupă, în sensul cel mai general, de rânduirea materialului *acordic* și de *coordonarea* sa cu cel *melodic*, în scopul obținerii unui anumit ansamblu de *ordine* și *echilibru*.

Acordul, care constituie materialul principal în studiul armoniei, poate avea în tehnica muzicală două accepții: una cu o sferă mai largă, parțial improprie, și alta cu o sferă mai restrânsă, mai severă.

În primul caz, prin *acord* se înțelege *gruparea verticală, emisiunea simultană a mai multor sunete*. În această accepțiune pot intra și o serie de suprapuneri sonore, cărora li se atribuie această denumire doar printr-o analogie aparentă cu acordurile reale. Nu orice suprapunere de sunete constituie un acord propriu-zis; de pildă: mersurile de *burdon popular*, întâlnirile pe verticală în desfășurarea contrapunctică, efectul de *ison* la o melodie modală etc. Prin analogia aparentă, de care vorbeam mai sus, din spirit de simplificare și comoditate, ele sunt numite impropriu, dar frecvent, tot acorduri.

Simultaneitatea mai multor sunete este o condiție necesară, dar nu suficientă. Se impune ca această simultaneitate să fie o construcție în sine, o entitate care să urmărească un efect, un scop, atât prin emisiunea sa, cât și prin raporturile create cu celelalte acorduri. Iată de ce, în al doilea caz, sensul este mai restrictiv și acesta va fi cel vizat în studiul armoniei. În această accepție, *acordul este un agregat sonor, alcătuit din mai multe sunete simultane, cu o organizată și determinată structură sonoră și estetică*. El este o entitate, în ce privește atât construcția sa, cât și funcțiunea pe care o exprimă, rezultantă a relațiilor sale cu alte acorduri.

---

[16] Cuvântul grecesc *harmonia*, αρμονια, întâlnit deja la Homer, înseamnă: aranjare, rânduire, ajustare, potrivire.

De altfel, *harmonia* este, nu întâmplător, și numele uneia din fiicele lui Zeus, care va deveni mama muzelor.

Termenul – care va rămâne constant atașat de ideea de organizare și ordine – capătă prin extensie, în sens general, semnificația de: îmbinare echilibrată a părților unui întreg, astfel ca să tindă și să coopereze spre același țel, idee comună, de altfel, diferitelor culturi.

REZONANȚA NATURALĂ. GENEZA ACORDULUI

Aproape toate tratatele de armonie încep prin a explica geneza acordului din *rezonanța naturală* a sunetului muzical. Dar explicația este o teoretizare tardivă, retroactivă, pentru că, la timpul respectiv, acordul înmugurea spontan, compozitorii acelor vremuri cultivându-l instinctiv, aceștia necunoscând existența rezonanței naturale și nici laboratoarele acustice, grație cărora ea să fie detectată și demonstrată.

Rezonanța se produce, subzistă latent în natură, în alcătuirea intimă a sunetului muzical și în noi, în sensul că o putem sesiza, deslușI și explora instinctiv, treptat, prin evoluție.

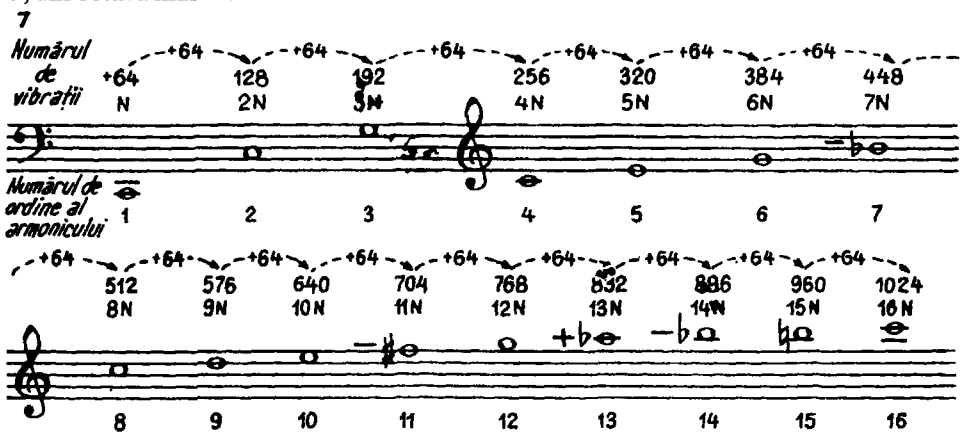
Încă de la primul *Tratat de armonie*, Rameau explică nașterea acordului ca provenind din rezonanța naturală[17] a sunetului muzical. Cercetările acustice ulterioare, ca și studiul armoniei au confirmat și dezvoltat această bază științifică. Chiar dacă, astăzi, unii cercetători încep să manifeste rezerve față de rolul rezonanței, nimeni nu poate tăgădui însă că aceasta a constituit, timp de secole, baza științifică pentru explicarea unor fenomene acustice și armonice.

În ce constă rezonanța naturală? Sunetul muzical, aparent simplu, este în fond o complexitate sonoră, el fiind însoțit de o serie de sunete secundare, coexistente, a căror prezență este determinantă pentru anumite caracteristici ale sunetului. Acest ansamblu de sunete concomitente, numite *armonice*, constituind substratul sonor al sunetului muzical, se numește *rezonanță muzicală*. S-ar putea face întrucâtva o analogie cu lumina albă, care, după cum s-a demonstrat, provine din suprapunerea culorilor spectrale. Acest fenomen acustic se explică prin faptul că, o dată cu vibrația sunetului principal, se produc și alte vibrații simultane, ale unor porțiuni din coarda sau din coloana de aer, pe care cu greu le-am putea detecta separat, dar care se contopesc în ansamblu.

Cu cât lungimea coardei sau a tubului sonor este mai mare și sunetul este, deci, mai grav, cu atât rezonanța este mai bogată în armonice.

Lipsa sau prezența unora dintre armonice, ca și variația lor de intensitate contribuie la determinarea timbrului respectiv.

Iată tabloul rezonanței superioare, cuprinzând armonicele sunetului fundamental *Do*, din octava mare[18]:



Cercetând alcătuirea rezonanței naturale, remarcăm ordinea, raporturile și ierarhizarea sunetelor armonice.

Dublul unui număr ne oferă octava armonicului, respectiv (fundamentala: 1, 2, 4, 8, 16 etc.; cvinta: 3, 6, 12, 24 etc.; terța: 5, 10, 20 etc.)

[17] După descoperirile premergătoare ale mai multor teoreticieni, istoricii îi acordă lui *Sauveur* (1653 – 1716) meritul de a fi primul care a determinat datele științifice ale rezonanței (Comunicare la Academia de Științe din Paris, 1700).

[18] Cercetând succesiunea numerelor care reprezintă vibrațiile (frecvențele), aparținând fiecărui sunet armonic, constatăm o desăvârșită ordine matematică. Fiecare sunet adaugă față de precedentul un număr constant de vibrații, egal cu numărul de vibrații al sunetului fundamental (N), în cazul de față N=64.

În ceea ce privește importanța elementelor componente, se poate observa că *fundamentala* este repetată cel mai mult, urmată de *cvintă* și apoi de *terță*. Nu întâmplător, aceste elemente, detașate în prim plan, reprezintă înseși elementele constitutive ale acordului.

8

Într-adevăr, eliminând repetările, obținem:

9

Care, într-o formă mai strânsă, corespund cu armonicele 4, 5, 6:

10

de unde acordul perfect major[19]:

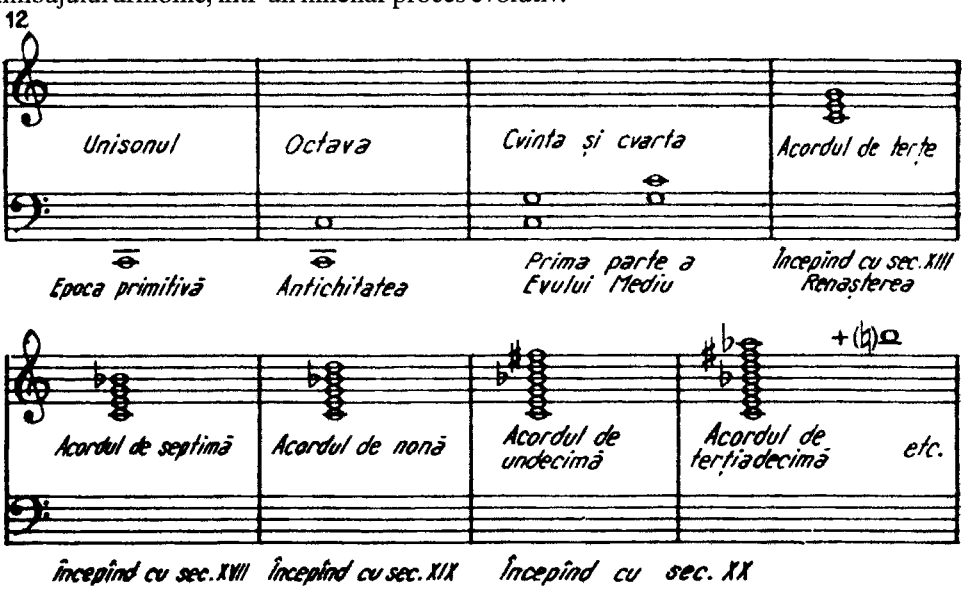
Recurgând mai departe la celelalte sunete armonice (respectiv 7, 9, 11), putem obține acorduri din ce în ce mai complexe:

11

Dacă ne referim la înălțimea sunetelor care alcătuiesc rezonanța, remarcăm că, față de intonația temperată, unele din ele (7, 11, 14) sunt puțin mai jos, iar altele (13) ceva mai sus. Bazați pe această inadvertență între aceste sunete netemperate, pe care muzica nu le utilizează, unii teoreticieni au manifestat rezerve, ba chiar au negat rolul rezonanței naturale în generarea acordurilor. Într-adevăr, existența rezonanței nu este numai o realitate exterioară, fizică și obiectivă, ci ea se oglindește în însăși sensibilitatea interioară, subiectivă a spiritului omenesc, care a intuit-o și adaptat-o, punând-o în practică mai înainte ca știința să o fi demonstrat.

Rezonanța naturală, percepută gradat, poate să reprezinte totodată și tabloul dezvoltării limbajului armonic, într-un milenar proces evolutiv:

12

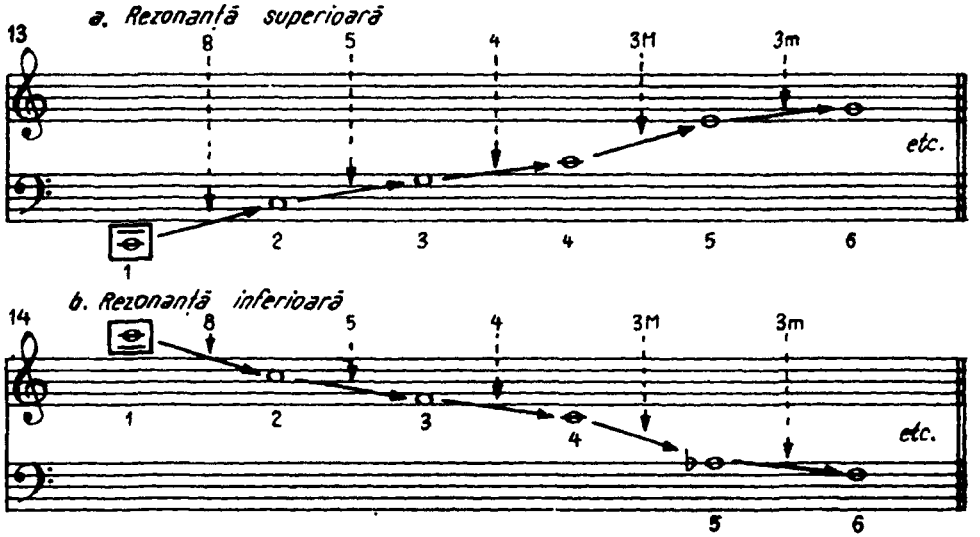


[19] În felul acesta, acordul se prezintă numai aparent ca o suprapunere de terțe. Gândit în funcție de fundamentala care l-a generat, el este alcătuit din *cvintă* + *terță* sau *cvintă* + *terță* + *septimă* etc.

Există oare și o rezonanță inferioară? Iată o întrebare care, începând din 1754, când Tartini[20] pretindea că aude octava inferioară a sunetului emis, a constituit încă o preocupare pentru mulți fizicieni și muzicieni.

Sfârșitul secolului al XIX-lea contribuie la afirmarea[21] rezonanței inferioare, dar aceasta constituie mai degrabă o ficțiune, o construcție rațională decât o realitate efectivă[22].

Ceea ce a îndemnat la deducerea rezonanței inferioare a fost necesitatea de a explica proveniența *acordului minor*, după modelul celui *major*. Răsturnându-se simetric etajarea rezonanței superioare, ca într-o oglindă, se obține o succesiune inversă:



Dacă procedăm ca și în cazul precedent, eliminând armonicele care se repetă, obținem:

care, într-o poziție strânsă, corespunde cu armonicele 4, 5, 6:

alcătuind, astfel, acordul perfect minor:

---

[20] *Giuseppe Tartini*, strălucit violonist și compozitor italian (1692 – 1770). Această pretinsă depistare fusese semnalată și de alții.

[21] Printre cei care o susțin: *von Oettingen, Riemann, Gevaert, d'Indy* etc.

[22] E drept că, mai recent, unele sonograme, realizate în anumite condiții, ar lăsa să se întrezărească unele posibilități, dar rezonanța interioară nu a putut fi demonstrată științific.

Perfecta simetrie, mai sus expusă, care ar explica, prin analogie, proveniența acordului minor, a atras pe unii teoreticieni[23], dar nu s-au găsit demonstrația, confirmarea științifică necesară.

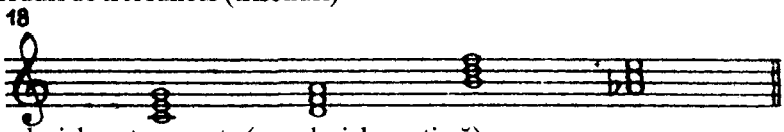
Evitând o serie de alte explicații[24], supoziții și dispute, provocate de acest subiect, considerăm că, după atâtea secole de utilizare, trebuie să recunoaștem o realitate evidentă: *existența acordului minor*.

CLASIFICAREA ACORDURILOR

După numărul de sunete diferite care intră în alcătuirea unui acord, prin suprapuneri de terțe, vom distinge:

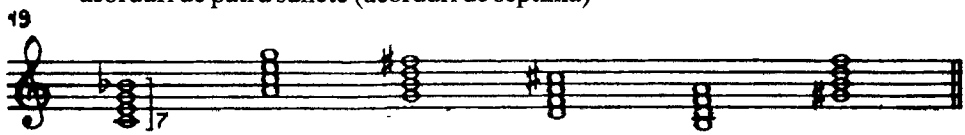
– acorduri de trei sunete (trisonuri)

18



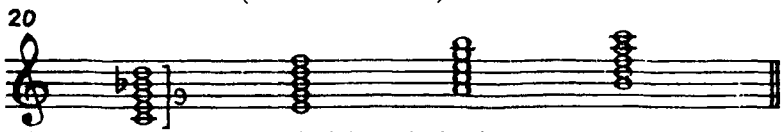
– acorduri de patru sunete (acorduri de septimă)

19



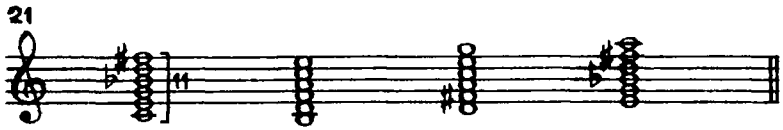
– acorduri de cinci sunete (acorduri de nonă)

20

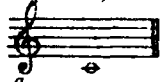
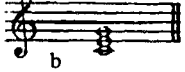
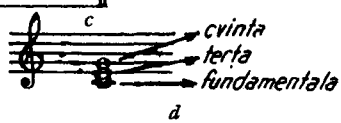


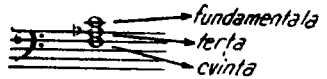
– acorduri de șase sunete (acorduri de undecimă)

21

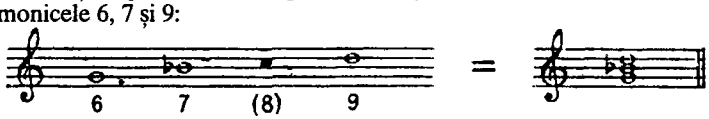


[23] *Hugo Riemann*, unul din susținătorii de frunte ai rezonanței inferioare, este și autorul unui *Manual de armonie* (1887), unde pune în practică unele inovații. El folosește un nou cifraj al acordurilor, după sensul rezonanței care l-a generat: + pentru acordul *superior* (major) și 0 pentru acordul *inferior* (minor).

Același sunet  cifrat cu + înseamnă  cifrat cu 0, înseamnă În cazul acordului *major*, sunetul care generează acordul este jos 

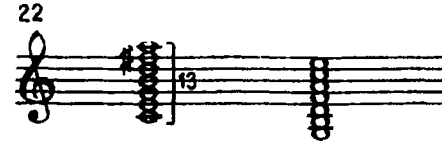
pe când la acordul *minor* este sus: 

[24] Una din ele justifică acordul minor, ca fiind cuprins, în rezonanța superioară, deasupra celui major, respectiv armonicele 6, 7 și 9:

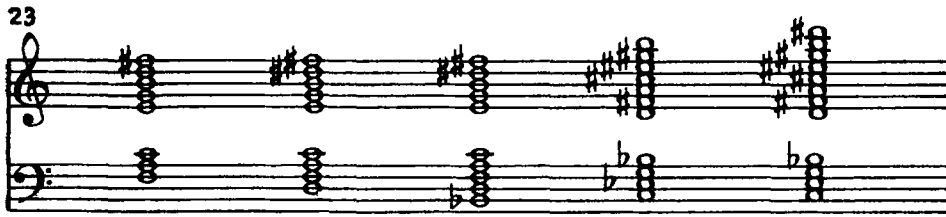


–acorduri de șapte sunete (acorduri de terțiadecimă)
– acorduri de opt, nouă, zece, unsprezece și douăsprezece sunete etc.

22



23



După cum se remarcă, pe măsură ce se încarcă de elemente, numărul acordurilor posibile scade, sunetele care să le diferențieze devenind tot mai puține. Astfel, acordul de 12 sunete rămâne să fie unul singur. Ne putem explica atunci de ce o muzică în care se abuzează de acorduri supraîncărcate, prin lipsa de diferențiere a materialului acordic, creează o senzație de monotonie.

În funcție de specia intervalului, care separă elementul unui acord de fundamentala sa, distingem:

— după *cvintă*

24

— după *terță*

25

— după *septimă*

26

— după *nonă*

27

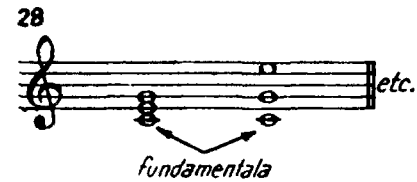
și așa mai departe (undecimă perfectă, undecimă mărită, terțiadecimă majoră etc.).

STĂRILE ACORDURILOR DE TREI SUNETE

Starea directă

Un acord în care *fundamentala* se află la bas[25] este în *stare directă* (stare fundamentală):

28



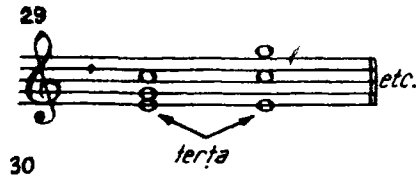
[25] Prin nota de la bas, într-un sens mai larg, se înțelege sunetul cel mai grav dintr-un acord, indiferent dacă acest sunet este intonat de bas sau de o altă voce.

Răsturnarea I

Un acord care are *terța* la bas este în *răsturnarea I*.

În acest caz, acordul de mai sus se va prezenta astfel:

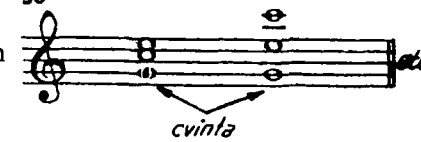
29



Răsturnarea a II-a

Un acord care are *cvinta* la bas este în *răsturnarea a II-a*:

30



POZIȚIILE ACORDULUI

Pozițiile armonice

Pozițiile armonice (care nu trebuie confundate cu stările acordului) sunt determinate de intervalele care separă un sunet de altul, indiferent de elementul ce se găsește în bas.

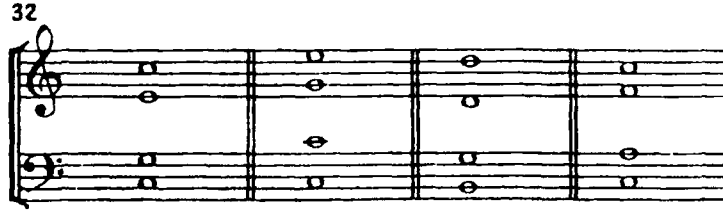
Un acord se poate prezenta în trei poziții armonice: *strânsă*, *largă* sau *mixtă*.

1. *În poziția strânsă* (sau *pianistică*), elementele acordului sunt cât se poate de apropiate, încât nu mai rămâne loc de intercalat un alt element al acordului. La determinarea poziției strânse se au în vedere toate vocile, în afară de bas, care se poate găsi la orice distanță de ele, poziția acordului rămânând strânsă:

31

2. *În poziția largă* (sau *corală*), sunetele acordului sunt astfel etajate, încât între fiecare din ele s-ar putea intercala un element al acordului:

32

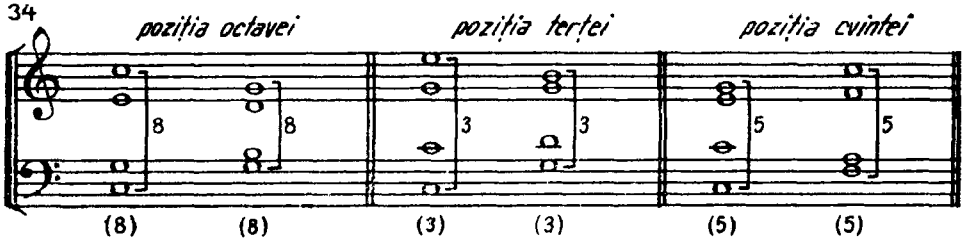


3. *În poziția mixtă*, acordul se prezintă cu unele sunete alăturate, în poziție strânsă, iar cu altele în poziție largă:

33

Poziţiile melodice

Poziţiile melodice se referă la intervalul care separă sunetul cel mai înalt (melodia) de bas. La un acord în stare directă, poziţiile melodice pot fi: poziţia *octavei*, a *terţei* sau a *cvintei*:



După cum se constată din exemple, luăm în consideraţie *intervalul simplu* şi nu cel real (compus), dintre vocile externe.

FUNCŢIONALITATE. TONALITATE

Sunetul, luat izolat, nu constituie obiectul muzicii. Fenomenul muzical necesită existenţa a cel puţin două sunete[26]. Sensibilitatea noastră nu se mulţumeşte să facă o simplă înregistrare a sunetelor muzicale pe care le recepţionează; ea determină în conştiinţă comparaţii, raporturi, cărora le acordă o anumită apreciere de natură artistică. În felul acesta, sunetele, ca şi acordurile, capătă, în cursul desfăşurării muzicale, diferite funcţiuni.

Ce este funcţiunea muzicală? Înainte de a o defini, vom lua un exemplu. Cântând următorul şir de acorduri[27],

vom constata că sunetul comun *mi,* deşi, din punct de vedere acustic, rămâne neschimbat, cu acelaşi număr de vibraţii, totuşi, el ne produce în fiecare acord o altă impresie, ajungându-se ca, în măsura a cincea, să simţim chiar necesitatea înlocuirii sale cu sunetul *re*. De ce? Pentru că, de fiecare dată, sunetul *mi* a îndeplinit o nouă funcţiune în acord, găsindu-se în alte relaţii cu sunetele însoţitoare.

Caracterul, impresia produsă, sensul pe care îl acordăm, ierarhizarea şi interdependenţa (atracţie, neutralitate sau respingere), rezultate între un sunet sau un acord prin raporturile sale cu celelalte sunete sau acorduri cu care se înlănţuie, iată ceea ce numim funcţiune[28].

Esenţa funcţiunii este de natură psihică, subiectivă, ea este înveşmântarea, pe care noi o reflectăm, a sunetului, ajuns în conştiinţa noastră, într-o anumită ambianţă.

Negând funcţionalitatea, negăm caracterul psiho-fizic şi, deci, uman al muzicii. Funcţionalitatea conferă muzicii atributele limbajului şi ale artei. Fără funcţionalitate, muzica ar rămâne o simplă ramură a acusticii.

---

[26] În anumite etape de dezvoltare (muzica primitivă, muzica de copii etc.), desfăşurarea muzicală se limitează firesc la două – trei sunete.

[27] Este schema armonică, simplificată şi transpusă în *do major*, a piesei „Vis de dragoste" de Liszt.

[28] În studiul nostru, vom întâlni o funcţionalitate în cadrul acordului (fundamentală, terţă, cvintă etc.) şi alta în cadrul tonalităţii (tonică, subdominantă, sensibilă, dominantă etc.).

Milenara practică a muzicii ne-a demonstrat că, în conștiința sa, omenirea *organizează* sunetele în unități, formule, sisteme, prototipuri(intonații, moduri, acorduri, tonalități), care sunt caracteristice și evoluează în funcție de etapa de dezvoltare, temperament, așezare geografică sau alte considerente antropologice, intelectuale, istorice, sociale etc.

După cum s-a văzut, acordul și, deci, armonia sunt legate de apariția sistemului tonal.

Înainte de a da o definiție a tonalității, vom recurge și aici la un exemplu elementar care ne demonstrează că procesul constituirii tonalității este în primul rând un fenomen psihic.

E suficient să intonăm o simplă înșiruire de sunete (a) sau de acorduri (b), ca acelea ce urmează

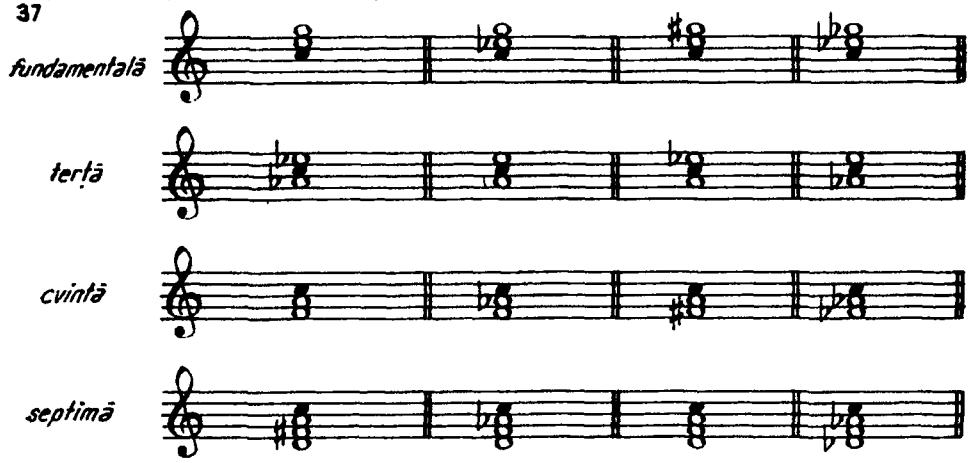
36

și, în ambele cazuri, *vom simți nevoia* unui punct de sprijin, a unui centru, spre care desfășurarea muzicală tinde în mod firesc (respectiv, sunetul *do* sau acordul *do major*), deși acestea *nu au fost intonate*.

Înțelegem, deci, prin *tonalitate, ansamblul de sunete interdependente, polarizate în jurul unui centru gravitațional – tonica – sunet care se impune atât pe plan fizic, cât și psihic.*

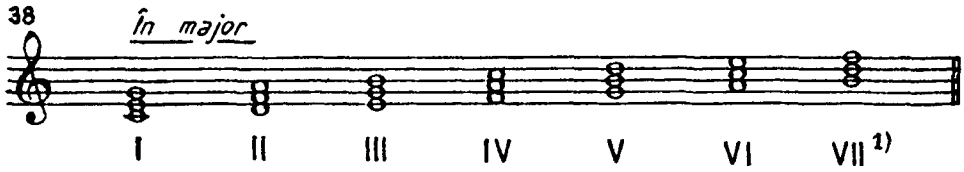
Fiindcă ne găsim la capitolul funcționalității, trebuie să semnalăm faptul că, alături de funcțiunea unui sunet în interiorul acordului, exemplificată anterior, mai există o *funcționalitate* și în cadrul *tonalității*.

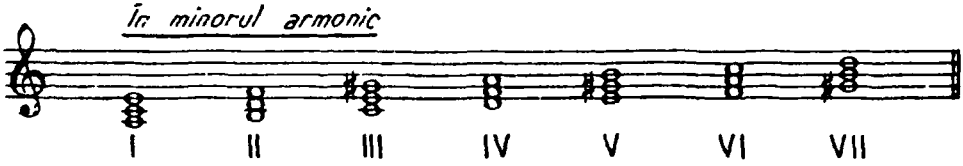
37



Din materialul unei tonalități se poate construi pe fiecare treaptă câte un acord, prin suprapuneri de terțe, care-și va asuma și el funcția treptei respective, *fundamentală* în acord:

38





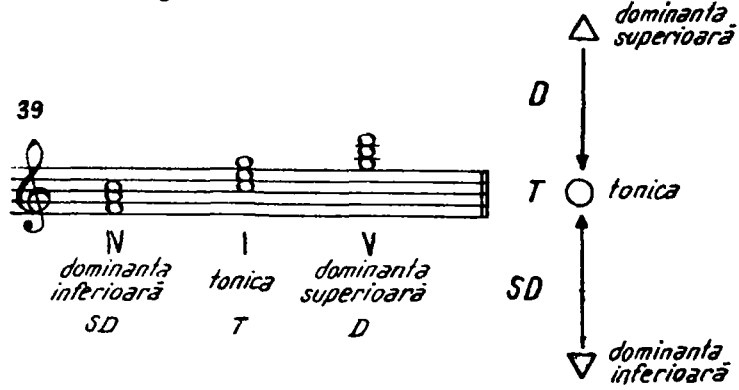
După cum se observă, *în major* apar:
- acorduri majore pe treptele I, IV și V;
- acorduri minore pe treptele II, III și VI;
- acord micșorat pe treapta VII.

În minorul armonic:
- acorduri majore pe treptele V și VI;
- acorduri minore pe treptele I și IV;
- acorduri micșorate pe treptele II și VII;
- acord mărit pe treapta III.

Din punct de vedere al funcționalității, vom distinge două categorii de acorduri: *principale* și *secundare*.

Acordurile formate pe treptele I, IV și V sunt principale, restul fiind acorduri secundare.

Din atracția contrară a celor două dominante – *superioară* și *inferioară* (subdominantă) – se creează o corelație, ale cărei echilibru și stabilitate se fixează pe punctul central median, *tonica*, ce polarizează întreaga tonalitate:



Observăm, de asemenea, că cele trei acorduri conțin toate sunetele tonalității respective.

Din motive pedagogice, prima parte a studiului armoniei va utiliza numai acordurile principale, suficiente pentru armonizarea temelor simple.

CONSONANȚĂ – DISONANȚĂ

Consonanța[29] reprezintă una din noțiunile cele mai instabile, mai maleabile și mai dificile de fixat din întreaga teorie a muzicii. Încercările de a o preciza se grupează pe două planuri: unul *estetic și psihologic*[30], iar altul *acustic*, privind materialul sonor.

În prima categorie a circulat definiția prin care se denumește *consonant*, intervalul sau acordul ce oferă urechii o impresie „plăcută".

[29] Etimologic: sunete care se reunesc.

[30] *Carl Stumpf* susține în lucrarea sa *Tonpsychologie* (1883) că, în realitate, consonanța nu e de ordin fizic, exterior, ci de ordin subiectiv, intern, bazat pe fenomenul psihologic al „fuziunii sunetelor".

O altă explicație, tot de natură psihologică, definește consonanța prin senzația de destindere, repaus, la care dă naștere, spre deosebire de disonanță, care creează tensiune, conflict și necesitatea de rezolvare. Aceste criterii sunt lipsite de obiectivitate, ele variind de la o epocă la alta[31], de la o colectivitate la alta, de la individ la individ și chiar la aceeași persoană, în funcție de stadiul său de evoluție.

În cea de-a doua categorie, unde criteriul de apreciere este obiectiv, având la bază materialul sonor, se admite că un interval este cu atât mai consonant, cu cât se va găsi un raport mai simplu între numărul de vibrații al sunetelor care îl alcătuiesc. În acest caz nu mai este vorba de antiteza: consonant – disonant, ci de diferite grade de comparație, în care un interval este mai consonant sau mai disonant decât altul.

În consecință, se atribuie calificativul de consonant acordului format din primele trei elemente diferite ale rezonanței, care se găsesc în cele mai simple raporturi[32] de vibrație (fundamentala, cvinta și terța).

În ultima vreme, începe să se afirme *teoria relativității consonanței*[33], care încearcă să adapteze noțiunea de consonanță, ținând seama de criterii istorice, sociale, stilistice etc.

Atribuind calificativul de *consonant* acordului *perfect major* și *perfect minor*, satisfacem atât criteriile subiective, cât și pe cele obiective, integrându-ne totodată și în cadrul *teoriei relativității consonanței*, știind că prima parte a studiului armoniei reproduce practica secolelor XVII, XVIII și XIX, care considera consonanțe acordurile de mai sus.

Pe măsură ce studiul nostru va urmări evoluția consonanței, vom semnala noi criterii și relații, întâlnite în muzica secolului XX, încercând să deslușim emanciparea acestei noțiuni.

---

[31] Așa de pildă, până în sec. XIII, *sexta* era considerată *disonantă* și trebuia rezolvată.

[32] Octava (2/1), cvinta (3/2), cvarta (4/3), terța (5/4) etc.

[33] *Schönberg* și *Koechlin* o formulează în tratatele lor de armonie, pornind de la baze diferite, pentru a ajunge la concluzii asemănătoare, susținute astăzi de *Jacques Chailley*.

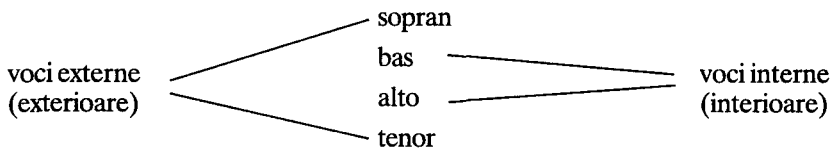
II. ARMONIA LA PATRU VOCI

VOCILE

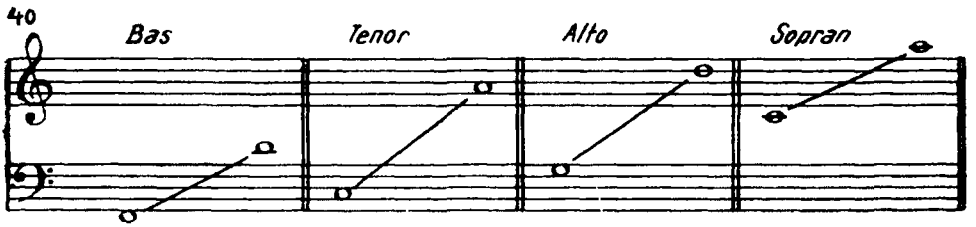
Istoria muzicii ilustrează cum, pornind de la o singură melodie, oamenii și-au dezvoltat cântarea în complexe tot mai bogate, ajungându-se, în faza de culminație a polifoniei neerlandeze, la hiperdivizate combinații corale[1]. Cristalizarea acordului și a armoniei a impus simplificarea și reducerea părților la patru, câte una pentru fiecare categorie principală de voce, fapt care coincide cu structura de trei elemente a trisonului, plus dublarea celui mai important element.

Fixarea la patru voci contribuie la o esențializare și limpezire sonoră, care poate asigura sinteza armonică, chiar și atunci când e vorba de muzică instrumentală sau orchestrală[2].

Asigurând acoperirea întregii întinderi a vocii umane, cele patru voci sunt, în ordinea înălțimii: *sopran*, *alto*, *tenor* și *bas*[3]. Dată fiind așezarea lor în ansamblul coral, ele se împart în voci *externe* (sopran, bas) și *interne* (alto, tenor).



Iată *întinderea*[4] sau *ambitusul* fiecărei voci, de care se va ține seamă în studiul armoniei:



[1] I se atribuie lui Ockeghem (către 1420 – 1495) realizarea unui motet la 36 de voci, fapt care-i va atrage, alături de altele, o deosebită reputație.

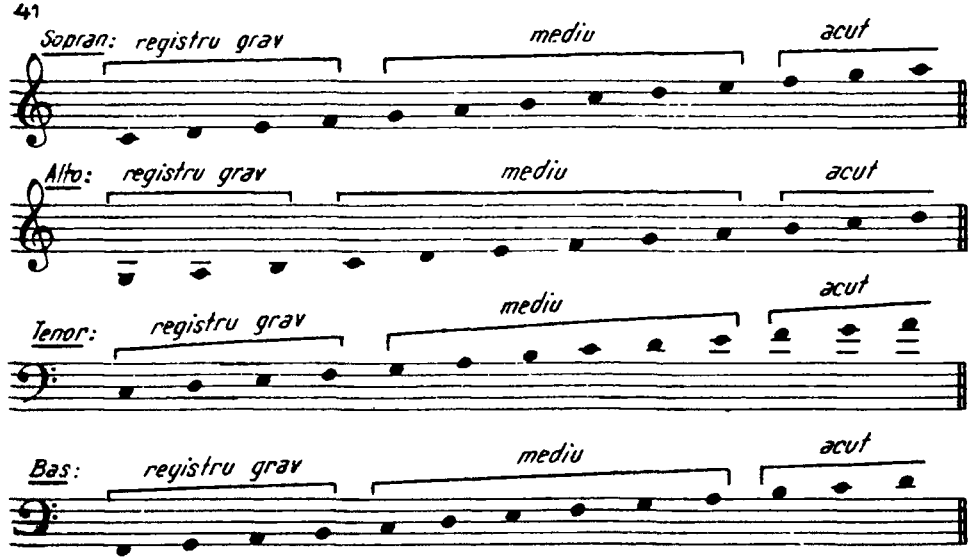
[2] Cum e cazul la Haydn, Mozart, ș.a.

[3] E vorba de principalele categorii de voci, celelalte (mezzo, bariton etc.) urmând să se integreze, cu oarecare eforturi, în una din acestea patru. Iată un argument în plus, în rezerva recomandată, pentru folosirea registrelor extreme

[4] Practica va demonstra că, în majoritatea cazurilor, întinderea este mai degrabă teoretică, sunetele extreme fiind dificil de intonat, chiar la corurile profesioniste.

La rândul său, *ambitusul* fiecărei voci[5] se împarte în trei registre: *grav*, *mediu* și *acut*.

41



Trebuie semnalat faptul că, în corul de amatori, limitele din *grav* și *acut* sunt rareori posibile. De altfel, chiar pentru corurile cu experiență sau profesioniste, sunetele extreme trebuie să fie „aduse", adică pregătite treptat, evitându-se salturile care periclitează siguranța, intonația și claritatea emisiunii.

Totodată, remarcăm că, în registrul acut, sunetele nu pot fi intonate, de obicei, decât în nuanțe puternice. A cere aici nuanțele delicate înseamnă a solicita un efect foarte dificil, care, pentru majoritatea corurilor, rămâne aproape imposibil. Și, invers, în registrul grav nu se pot obține lesne nuanțele puternice.

Vocile sunt capabile de maximum de degajare și expresivitate, atât ca intonație, cât și ca nuanțe, în registrul mediu.

Cu toate aceste rezerve, semnalate mai sus, compozitorul nu trebuie să se lase inhibat de ele atunci când a găsit o soluție ingenioasă, mai ales, o frumoasă conducere a vocilor, care asigură muzicalitatea.

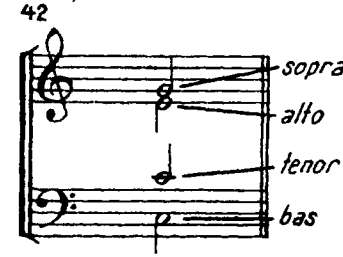
Distribuirea acordului la voci

Ascultând sonoritatea emisă de un cor la patru voci, urechea va detașa cu ușurință *desfășurarea sopranului* și, după aceea, pe cea a *basului*. Această *reliefare a vocilor externe* explică și justifică o tratare mai severă, privind comportamentul și realizarea acestor voci, în regulile care vor urma.

Majoritatea temelor, în armonia de școală, încredințează melodia sopranului, ceea ce nu exclude mai târziu, când se va câștiga experiența necesară, ca melodia să fie repartizată și altor voci.

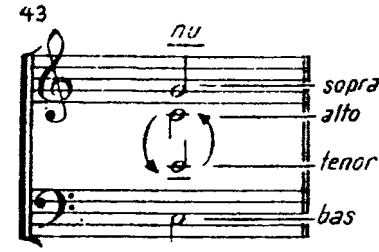
Respectând ordinea înălțimii, în armonizare sunetele unui acord se vor repartiza de sus în jos, la: *sopran*, *alto*, *tenor* și *bas*.

42



[5] Tabloul de față se referă la vocile din cor. Vocile de soliști și cele excepționale pot depăși aceste limite, atât în *grav*, cât și în *acut*, dar ele nu fac obiectul studiului nostru.

Încrucișarea vocilor, adică dispunerea unei voci mai grave deasupra uneia mai înalte, este interzisă, deocamdată, în armonia severă, de școală:



După cum se observă, ansamblul coral a fost reunit pe două portative, folosindu-se portativul de sus pentru sopran și alto, în cheia de sol, iar portativul de jos pentru tenor și bas, în cheia de bas.

Pentru a diferenția fiecare voce, ne ajutăm de codițele notelor, care vor fi scrise în sus pentru vocea înaltă din portativul respectiv și în jos pentru cea gravă.

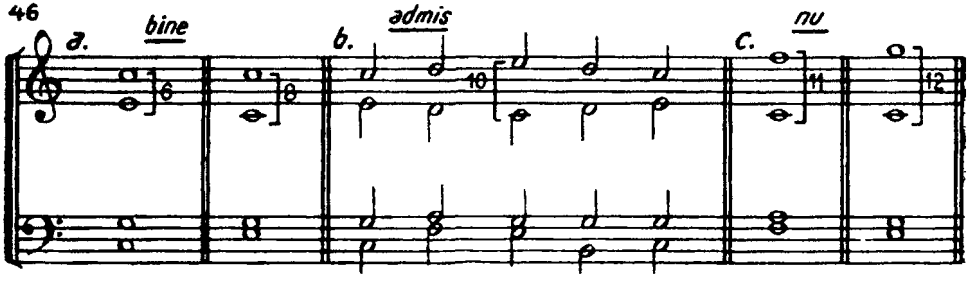
Atunci când se extrage separat fiecare voce pe un portativ, partida tenorului se notează în cheia *sol*, cu o octavă mai sus decât sunetele intonate, evitându-se astfel abuzul de linii ajutătoare sau folosirea a două chei. O știmă de tenor scrisă astfel:

Partiturile vechi, ca și unele contemporane, mai riguroase, folosesc în acest caz pentru tenor cheia sol, cu indicarea 8^{vei} bassa, astfel:

Distanța între voci

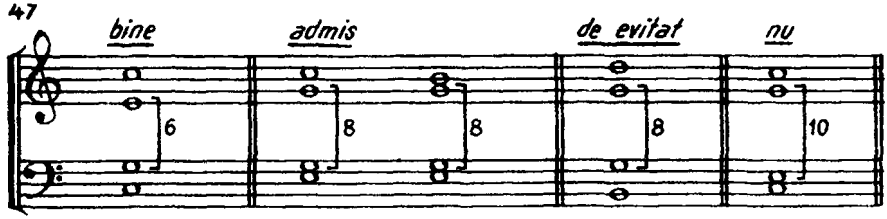
Pentru a se asigura o sonoritate omogenă, echilibrată, fără goluri, se impune respectarea unor spații-limită între vocile vecine, evitându-se, astfel, și diferențele prea mari de emisie vocală.

Între *sopran* și *alto* nu se va depăși, de obicei, *octava*. Se îngăduie, uneori, *decima*, mai cu seamă printr-un mers contrar, treptat și numai pentru un moment, revenindu-se imediat la normal:

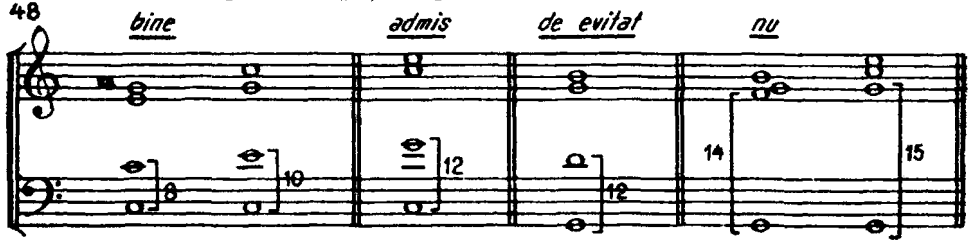


Nerespectarea acestei recomandări izolează *sopranul* de restul corului, creând, totodată, și o discrepanță în modul de emisie al ansamblului sonor.

Între *alto* și *tenor* regimul este mai strict, neîngăduindu-se *depășirea octavei* și, chiar atunci când se va atinge intervalul de octavă, se recomandă ca vocile de aceeași categorie (feminine sau bărbătești) să fie în poziție strânsă. Se evită astfel o dezechilibrare, o separare a corului în două grupe:



Între *tenor* și *bas*, regimul distanțelor este mai îngăduitor, permițându-se cu ușurință *decima* și, chiar mai mult, evitându-se, totuși, frecvența unor intervale mai mari. Explicația acestei îngăduințe stă în faptul că basul, ca voce gravă, e mai bogat în armonice, în primul rând, octava, care umple astfel spațiul superior:



basul prea grav nu are forță, dezechilibrând ansamblul

În rezumat, recapitularea sumară a distanțelor între voci se prezintă astfel:

sopran, alto → cel mult o octavă, rar decima;

tenor → mai puțin de o octavă, rar octava;

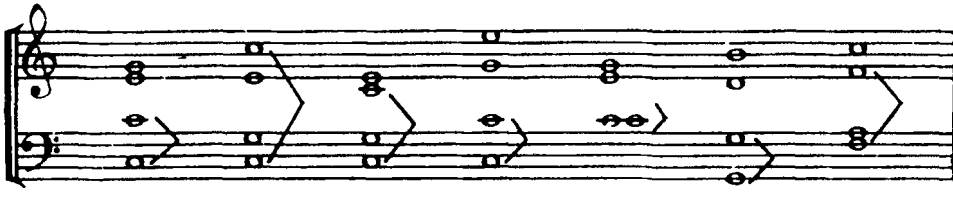
bas → peste o octavă, evitând exagerările.

Dublările

Întrucât acordurile de trei sunete (trisonurile) urmează să fie repartizate la patru voci, se impune dublarea unuia din elementele lor, fapt care creează și confirmă totodată o ierarhie și o ordine, atât în organizarea acordului, cât și în funcționalitatea tonală.

În acordurile principale, în stare directă, se va dubla, în primul rând, *fundamentala* și, în al doilea rând, *cvinta*. Uneori, se poate dubla și *terța*, pe timpi slabi și valori scurte, însă cu mare rezervă pe *acordul dominantei*, unde *terța* este *sensibila tonalității*.

Iată câteva exemple de dublare a *fundamentalei*:



Dublarea *cvintei*:

50

Dublarea *terței*:

51

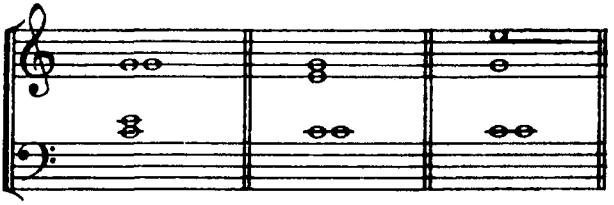
Unisonul

În exemplele de mai sus s-au prezentat câteva dublări, realizate prin unison, situații justificate din motive melodice sau pentru rezolvarea fortuită a unor înlănțuiri.

Prin utilizarea unisonului, amploarea acordului se restrânge, din care motiv se impun unele restricții. În primul rând, se va evita abuzul; iată de ce nu se vor admite două acorduri consecutive cu unisonuri.

Unisonul se realizează cu voci de același gen[6](sopran cu alto sau tenor cu bas):

52



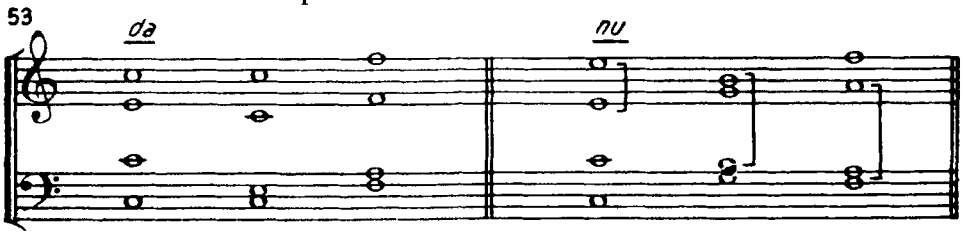
Alte detalii, privind aducerea unisonului, vor fi prezentate în capitolul referitor la mișcările vocilor.

Suprimările de sunete

În anumite înlănțuiri armonice suntem constrânși să renunțăm la unul din elementele acordului. Cum nu se poate renunța la *fundamentală*, care generează acordul și nici la *terță*[7], care fixează modul (major sau minor), singurul element care va putea lipsi va fi *cvinta*. În acest caz, se va tripla fundamentala și se va evita unisonul, care ar sărăci prea mult sonoritatea.

Iată câteva acorduri lipsite de cvintă:

53



Se va evita înlănțuirea a două acorduri incomplete.

[6] În mod excepțional, poate fi admis, între *alto* și *tenor*, numai în cazul în care este rezultatul unei conduceri obligatorii a vocilor.

[7] Fără terță, acordul sună gol, creând un anumit efect, pe care armonia clasică îl evită. Mai târziu, în armonia liberă, ca și în cea modală, va putea fi utilizat.

MIŞCĂRILE MELODICE ALE VOCILOR

Categorii de mişcări

Din înlănţuirile acordurilor încep să se contureze orizontal linii melodice la cele patru voci (sopran, alto, tenor şi bas), care vor respecta un anumit comportament. Este un proces invers contrapunctului, când din mersuri orizontale se năşteau incidenţe pe verticală (structuri acordice).

În acest capitol rezidă o parte din acele reguli care au supravieţuit din vechea contopire a contrapunctului cu armonia incipientă. Sunt reguli sau recomandări care vizează, în primul rând, obţinerea unei cantabilităţi vocale.

În desfăşurarea unei linii melodice, ţinând seama de intervalul care separă un sunet de altul, vom distinge două aspecte:

– mişcarea alăturată (treptată)

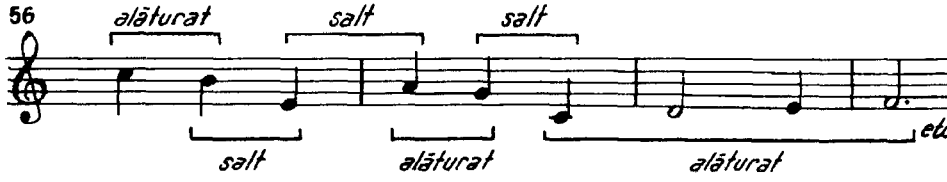
54

– mişcarea prin salt

55

În practică, aceste două mişcări nu sunt exclusive, ci se îmbină frecvent:

56



După sensul în care se îndreaptă conturul melodic, mişcarea poate fi *ascendentă* sau *descendentă*:

57

Prezenţa *tritonului* (4+), într-un desen melodic *ascendent*, impune mersul obligatoriu către tonică, iar într-un desen melodic *descendent* către *terţa tonicii*:

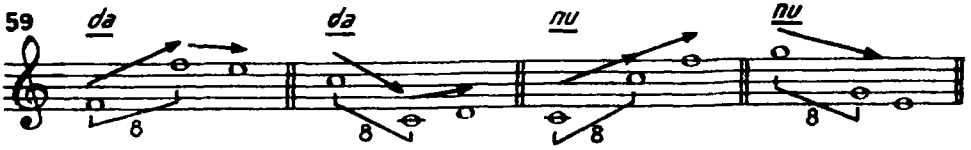
58

Reguli pentru conducerea vocilor

Pentru asigurarea cantabilității, vor fi interzise anumite intervale greu de intonat. În consecință, *se vor folosi intervale minore, majore și perfecte*, care nu depășesc sexta[8].

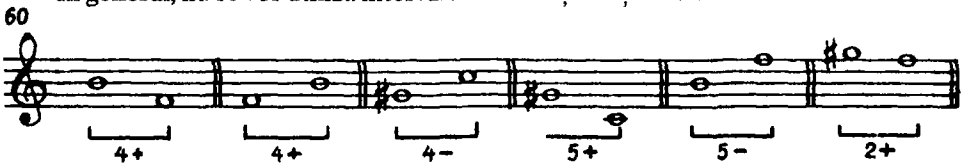
Octava este admisă (de preferință la vocile externe).

După un salt de octavă, vocea se va mișca apoi în sens contrar:

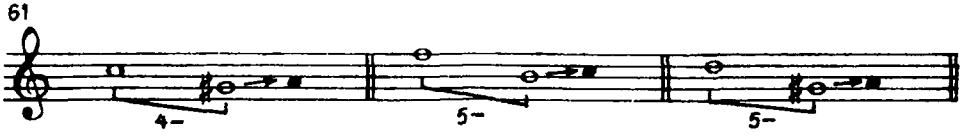


Nu se admite saltul de octavă pe *sensibilă*.

În general, nu se vor utiliza intervalele *mărite* și *micșorate*[9]:



Dacă cel *de-al doilea sunet* al intervalului este *sensibila*, care se rezolvă *la tonică*, sunt admise *cvartele* și *cvintele micșorate*:

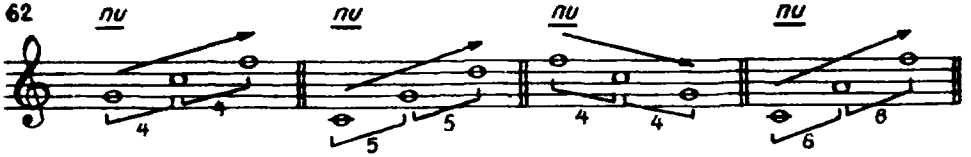


Singurul interval mărit îngăduit va fi *secunda mărită*, cu două condiții:

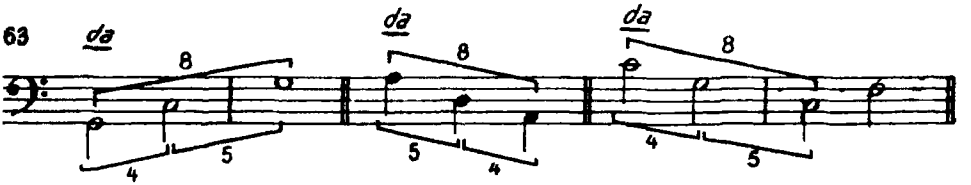
– cel de-al doilea sunet al intervalului să fie *sensibila*, care se *rezolvă la tonică*;

– intervalul să fie repartizat la o voce *internă* (alto sau tenor).

Intervalele care depășesc terța sunt interzise, atunci când se alătură două la rând, în același sens (ascendent sau descendent):



Ele sunt admise, atunci când se integrează într-o *octavă* (cvartă plus cvintă și viceversa):



Septimele[10], precum și toate intervalele care depășesc octava rămân, în general, interzise.

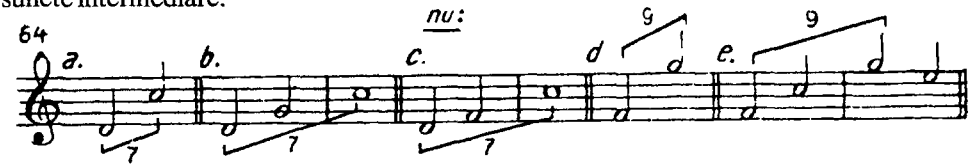
---

[8] Unele tratate admit sexta mică, interzicând sexta mare, regulă provenind din rigoarea contrapunctului.

[9] Mai târziu, ele vor fi îngăduite, în cadrul aceluiași acord.

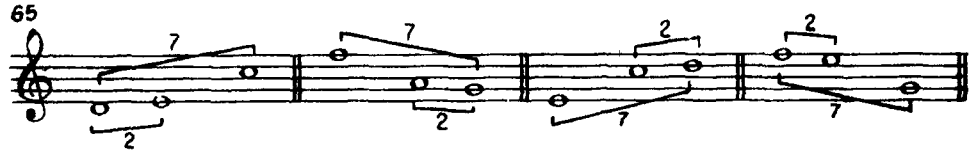
[10] Mai târziu, septima va fi admisă pe armonie ținută.

Septimele și *nonele* vor fi evitate, pe cât posibil, chiar atunci când se formează prin sunete intermediare:



Sunt admise următoarele *septime* și *none*:

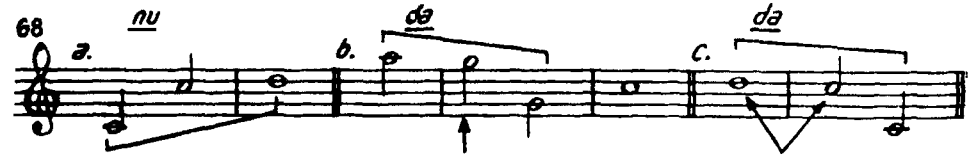
– când sunetul intermediar este secundă, la una din extremitățile septimei;



– când sunetul intermediar are o durată mai mare;

– dacă intervalul de septimă mică este format din valori lungi, *primul* și *al treilea* sunet căzând pe timpi slabi.

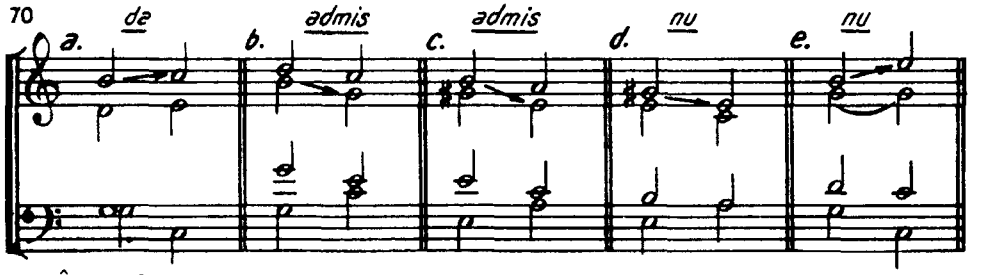
Nona din trei sunete va fi îngăduită, dacă nota intermediară este alăturată. În acest caz, saltul de *octavă* (interzis anterior în aceeași direcție) trebuie să vină cu prima notă pe *timp tare* (b) sau în *valori inegale* (c), evitându-se ca saltul de octavă să mai fie urmat de alt interval:



De asemenea, *nona* din trei sunete va fi acceptată, cu sunetul intermediar plasat oriunde, dacă este intonată de *bas*, în valori *foarte largi*, celelalte voci mișcându-se în valori mai scurte:

Sensibila (treapta a VII-a a tonalității și *terță* în acordul de *dominantă)* joacă un rol deosebit în funcționalitatea și fixarea organizării tonale, prin atracția vădită pe care o exercită spre tonică. Din această cauză, ea este supusă unui regim mai riguros decât celelalte trepte.

În acord, *dublarea sensibilei este interzisă*. Din punct de vedere melodic, ea este supusă unui mers obligatoriu, de rezolvare la tonică, printr-o *secundă mică* ascendentă. Acest mers, care rămâne obligatoriu pentru vocile externe, poate fi înlocuit, la *vocile interne*, printr-un salt coborâtor de *terță*, pe *cvinta* acordului de tonică:



În *coralele* de Bach, la finaluri de fraze, la tenor, se întâlnesc *sensibile* care fac salturi de *cvarte perfecte* sau *micșorate* (în minor), ducându-se la terța acordului de tonică:

Deocamdată, în armonia severă de școală, se vor practica numai rezolvările expuse anterior.

Pe armonie ținută, *sensibila* poate sări la oricare din elementele acordului. În acest caz, vocea care o preia ultima își asumă obligația de a o rezolva:

MIȘCĂRILE ARMONICE ALE VOCILOR

Categoriile de mișcări. Dacă în *mișcarea melodică* am urmărit desfășurarea orizontală a unei singure voci, în *mișcarea armonică* se au în vedere raporturile dintre două voci care merg simultan. În acest caz, se pot distinge următoarele situații:

1) *mișcarea directă*, care constă din desfășurarea ambelor voci în aceeași direcție (ascendentă sau descendentă);

2) *mișcarea paralelă*, care derivă din cea de mai sus, reprezintă mersul a două voci, distanțate constant de același interval;

74

3) *mișcarea oblică* combină mersul unei voci cu starea pe loc a celeilalte;

75

4) *mișcarea contrară*[11] rezultă din mersul unei voci care coboară, sincronizat cu al alteia care urcă;

76

5) *mișcarea contraparalelă* îmbină mersul contrar cu cel paralel, în sensul că intervalul se repetă, o dată simplu, apoi compus sau viceversa.

77

Aceste categorii de mișcări, izolate mai sus, în mod exclusiv pentru a putea fi prezentate și caracterizate mai clar, le vom întâlni îmbinate și suprapuse. Luând exemplul următor,

78

vom observa că în primele două acorduri (între sopran și alto) are loc o *mișcare oblică*,

79

între sopran și tenor o *mișcare paralelă*,

80

[11] Se recomandă, în mod deosebit, pentru desfășurarea vocilor externe.

iar între sopran și bas o *mișcare directă*:

81

Analizând mai departe celelalte voci și înlănțuiri, vom constata prezența combinată a tuturor mișcărilor armonice (simultane), mai sus prezentate. Unele dintre ele, angajând anumite voci și intervale, vor fi interzise sau îngăduite numai în anumite condiții.

Cvintele și octavele directe

Cvintele și *octavele* provenite din mersul a două voci angajate într-o mișcare directă sunt denumite, în consecință, *directe*.

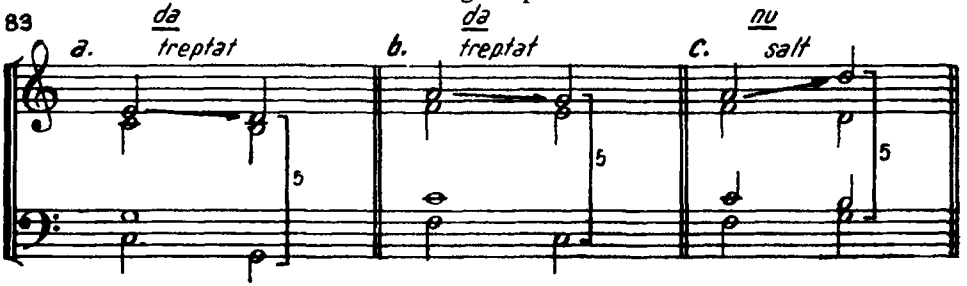
Iată câteva exemple de *cvinte* și *octave directe*:

82

Atunci când e vorba de înlănțuirea acordurilor principale, se iau în considerare numai *cvintele* și *octavele directe* realizate de vocile *externe* (sopran – bas); între celelalte voci acestea sunt admise în orice condiții.

Avându-se în vedere o anumită asprime a sonorității, *cvinta directă* este admisă între vocile externe numai dacă vocea de sus merge treptat:

83



După cum se observă în ultimul caz al exemplului 83-c, mersul treptat al basului (fa – sol) nu salvează *cvinta directă* produsă.

Octava directă, produsă între vocile externe, va fi *admisă* dacă vocea de sus merge treptat[12], cu precădere prin semiton:

84

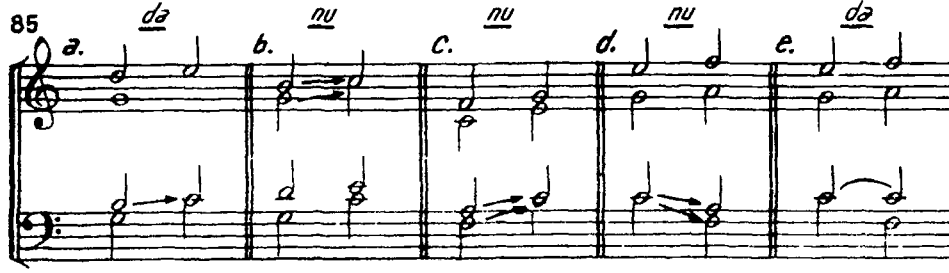
[12] Numai prin *semiton*, adaugă unele tratate, permițând mersul prin ton doar dacă se ajunge pe tonică.

Unisonul direct

Nu se admit, în general, aducerea sau părăsirea unisonului prin mișcare directă.

Unisonul realizat de două voci, care merg în mișcare directă, va fi admis numai între *tenor* și *bas*, dacă tenorul merge *semitonal*, de la *sensibilă la tonică* (a); în situația părăsirii unisonului (e), tenorul stă pe loc, iar basul face un salt de cvintă perfectă:

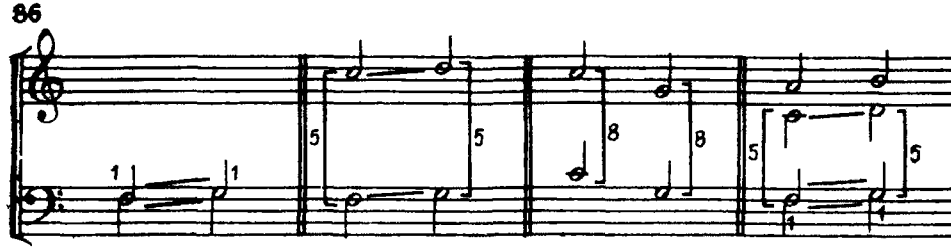
85



Unisonurile, cvintele și octavele paralele

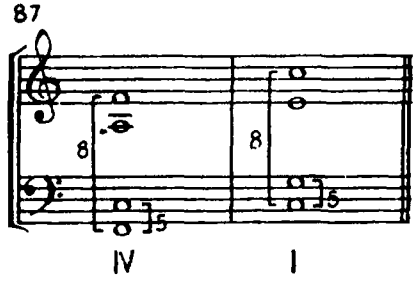
Este interzis ca două voci să meargă paralel în unisonuri, cvinte sau octave[13]:

86

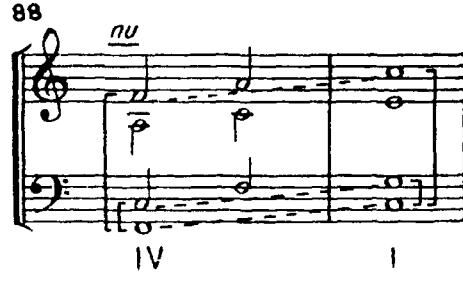


Ele continuă să rămână interzise chiar dacă se intercalează o schimbare de poziție, care, însă, nu schimbă armonia. În consecință, următoarele *cvinte* și *octave* paralele nu se salvează printr-o simplă modificare de poziție intermediară, mai ales că timpii simetrici accentuați scot în evidență efectele interzise:

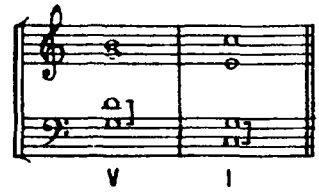
87



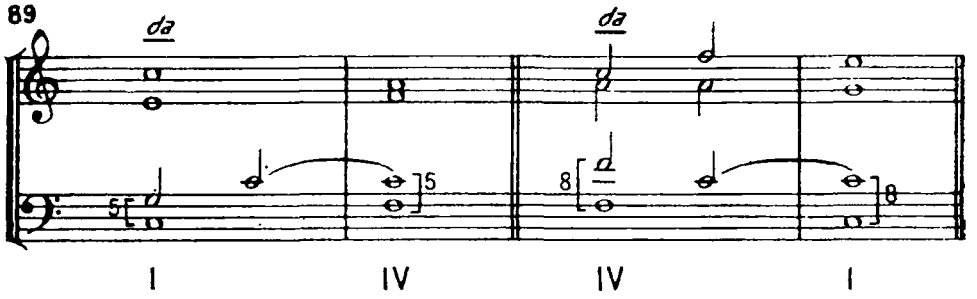
88



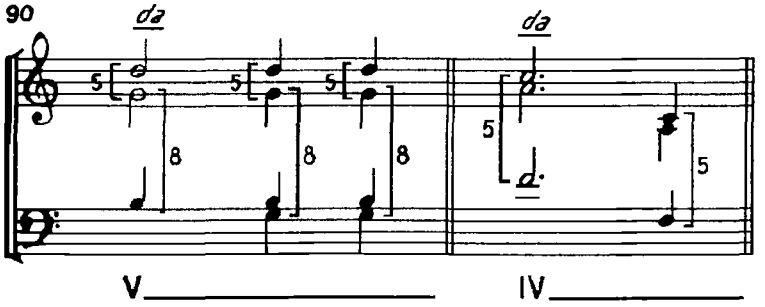
[13] Rațiunea acestei categorice interdicții stă nu în faptul că „sună rău" (cum se obișnuiește a se spune), ci într-un imperativ stilistic. *Cvintele paralele*, reminiscențe ale primitivelor forme polifonice, creează o atmosferă modală care contrazice ambianța tonală. Unisonurile (primele) reduc ansamblul la trei voci, ca și octavele care fac să se audă dublările între aceleași voci. Mai târziu, pentru obținerea anumitor efecte, ele se vor practica în mod intenționat. Unele vechi tratate admit la cadențe *cvintele paralele*, între tenor și bas, de la dominantă la tonică, dată fiind nota lor comună:



Se admite schimbarea de poziție intermediară, în situația când cea de-a doua cvintă sau octavă este adusă prin mișcare oblică, nota comună rămânând pe loc:



În concluzie, cvintele și octavele paralele sunt interzise atunci când fac parte din două acorduri diferite. În cadrul aceluiași acord ele nu pot constitui o interdicție:

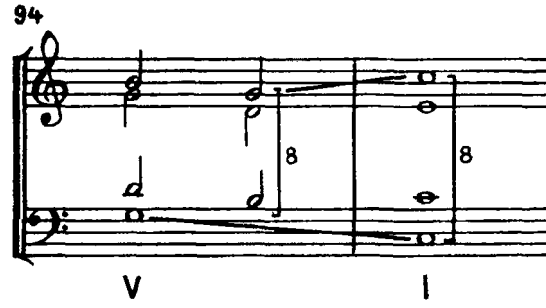


Cvintele și octavele contraparalele

Succesiunea de cvinte sau de octave între aceleași voci rămâne interzisă și într-o mișcare contraparalelă:

Din același motiv, se interzice mersul din unison în octavă sau viceversa:

În mod excepțional, se admit *octavele contraparalele*, dominantă-tonică, plasate la *vocile externe*, în cadența finală:



III. ÎNLĂNȚUIREA ACORDURILOR PRINCIPALE

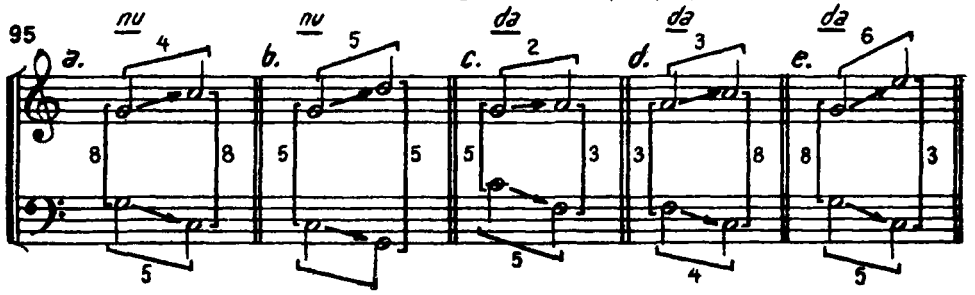
Câteva recomandări preliminare

În capitolele următoare, vom realiza primele armonizări, înlănțuind, la început, acordurile principale în stare directă, două câte două, desluşind tehnica respectivă, atât în ceea ce privește construcția *verticală*, cât și desfășurarea *orizontală*, adică mersul vocilor.

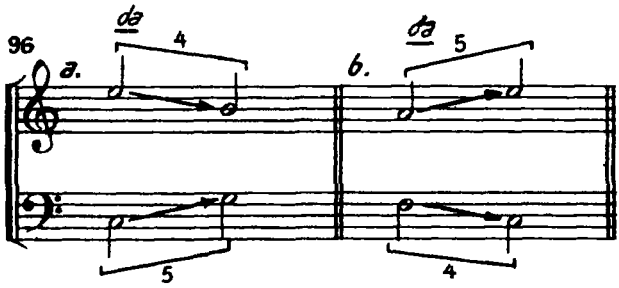
Am vorbit la capitolul mișcărilor melodice despre intervalele, recomandările și interdicțiile menite să asigure cantabilitatea vocală. E timpul să atragem atenția celor care studiază armonia că, încă de la primele teme, oricât ar fi ele de simple și limitate în posibilități de desfășurare, trebuie să se străduiască, dincolo de simpla corectitudine și cantabilitate, să descopere *melodicitatea*, *muzicalitatea* unei teme, chiar atunci când aceasta nu depășește opt măsuri. În acest sens, *sopranul este vocea care reclamă cea mai mare preocupare*, fiind, totodată, și vocea care permite cea mai mare *mobilitate*.

În ceea ce privește utilizarea mișcărilor armonice, e bine să se știe, printre altele, că *mișcarea contrară* este preferată, pentru echilibrul și sentimentul de libertate al vocilor, care se instaurează în desfășurarea ei. Iată de ce mișcarea contrară va fi, *pe cât posibil*, acordată *vocilor externe*, care, după cum știm, se impun cel mai mult auzului. Atragem atenția că mișcarea contrară nu trebuie impusă exclusiv, cu orice preț, cu sacrificarea muzicalității, căci va putea fi adusă cu bune rezultate și la celelalte voci.

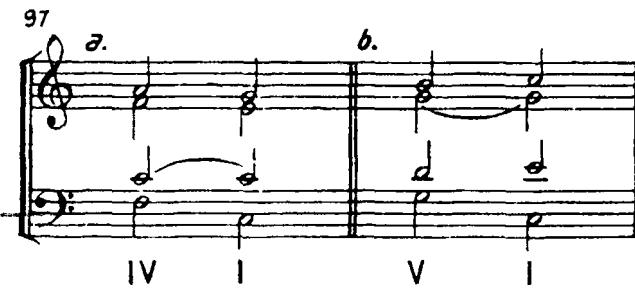
Pericolul care-l pândește pe începător în practicarea acestei mișcări constă în *salturile simultane de cvartă și cvintă*, care, în majoritatea cazurilor, creează *cvinte sau octave contraparalele*. În consecință, pentru a evita aceste greșeli, dacă o voce (obișnuit, basul) sare o *cvartă* sau *cvintă*, cealaltă voce va merge prin *secundă* și *terță* (mai rar sextă):



În *mișcarea contrară*, salturile simultane de *cvarte* și *cvinte* vor fi admise numai dacă una din voci sare din *terța* unui acord în *terța* celuilalt:

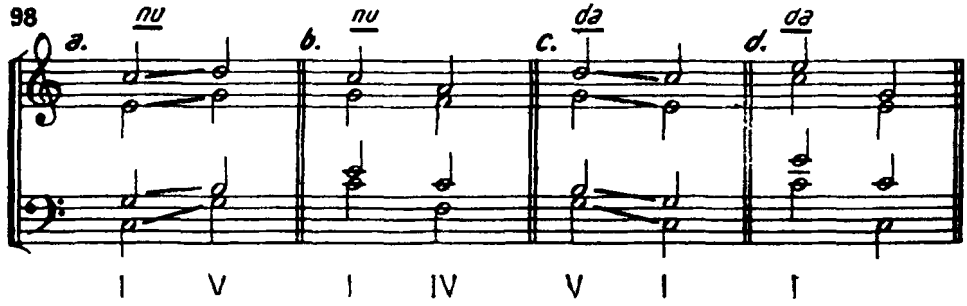


Mișcarea oblică, în care una din voci stă pe loc, exclude de obicei angajarea vocilor externe, care trebuie să se miște. Ea va fi din plin folosită, atunci când vocea care stă pe loc este o voce internă (alto sau tenor) căreia, frecvent, i se încredințează menținerea notei comune a două acorduri succesive:

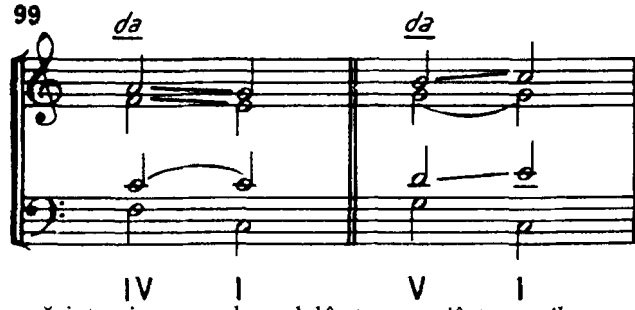


Mișcarea directă, inevitabilă și foarte utilă în înlănțuirea a două acorduri. poate angaja oricare din voci. În cazul vocilor externe, se vor urmări cu grijă cvintele și octavele directe, permise și nepermise, al căror regim a fost expus în capitolul anterior.

Mișcarea directă a tuturor vocilor (*directismul general*) este interzisă. Se exceptează în final, când, între cele două acorduri de încheiere (dominantă-tonică), se îngăduie coborârea tuturor vocilor. De asemenea, pe *armonie ținută*, mersul direct al tuturor vocilor va fi admis:

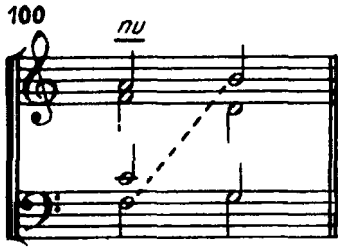


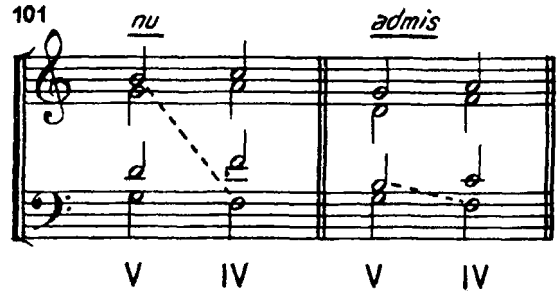
Mișcarea paralelă, pândită de pericolul cvintelor sau octavelor succesive, se practică curent în intervale de terțe sau sexte, una din voci fiind, de obicei, interioară:



Armonia tradițională, severă, interzice mersul paralel în *terțe mari* între *vocile externe*, denumind efectul „falsă relație de triton, pentru că între bas și sopran se aude tritonul:

În acest regim de armonie severă, „*falsa relație de triton*" rămâne interzisă ori de câte ori se produce între vocile externe, fiind îngăduită numai atunci când una din voci este internă:





Bineînțeles, temele de armonie, ca și muzica, în general, îmbină toate aceste mișcări, ținând seama de recomandările și interdicțiile care izvorăsc din experiența unei practici îndelungate, ilustrată și confirmată de capodoperele artei sunetelor dintr-o anumită epocă.

Combinarea înlănțuirilor

Pentru început, ne vom limita numai la înlănțuirile celor trei acorduri principale, suficiente pentru a armoniza o temă simplă, nemodulantă.

Cele trei acorduri se pot combina în șase variante:

1. *tonică – dominantă* (I-V);
2. *dominantă – tonică* (V-I);
3. *tonică - subdominantă* (I-IV);
4. *subdominantă – tonică* (IV-I);
5. *subdominantă – dominantă* (IV-V);
6. *dominantă – subdominantă* (V-IV).

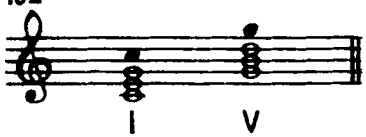
Dintre toate aceste posibilități, ultima (dominantă – subdominantă) rămâne interzisă deocamdată, sensibila urmând să se rezolve strict în acordul de tonică.

Înlănțuirile acordice în major

Tonică – dominantă (I-V)

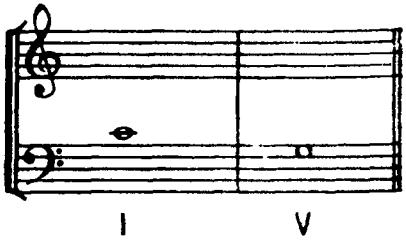
Pentru realizarea acestei înlănțuiri, pornim de la acordurile respective, cărora le adăugăm cel de-al patrulea sunet, prin dublarea, în primul rând, a fundamentalei:

102



Distribuim mai întâi fundamentalele la bas:

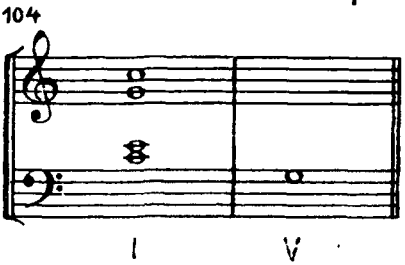
103



Restul elementelor va fi încredințat celorlalte voci, după ce alegem sau ne impunem una din pozițiile armonice (strânsă, largă sau mixtă).

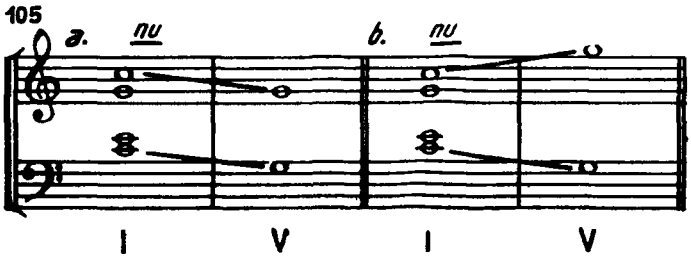
Dacă pornim, de pildă, în poziția strânsă, vom distribui celelalte trei sunete astfel:

104



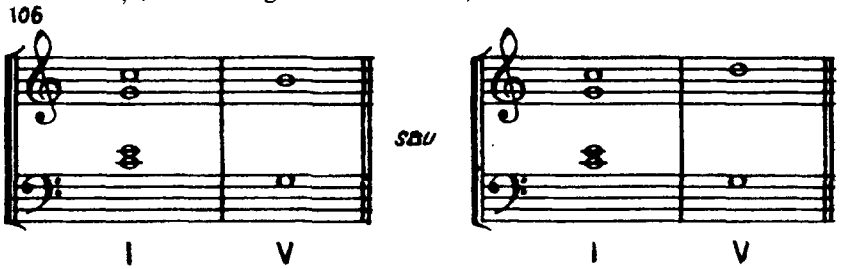
Pentru a lega primul acord de-al doilea, vom da *întâietate sopranului*, care trebuie să se miște treptat și nu prin salturi, care ar genera octave paralele sau contraparalele:

105



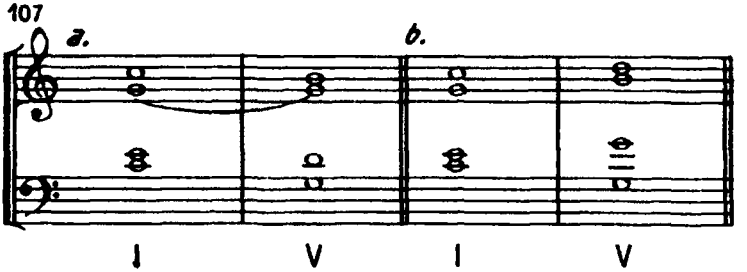
În consecință, vom recurge la o notă vecină, element în acordul dominantei:

106



Celelalte două elemente ale acordului vor fi distribuite, evitând salturile de cvartă și cvintă, ținând, pe cât posibil, nota comună pe loc, evitând astfel directismul general sau spații prea mari între voci:

107



Pentru verificarea cvintelor sau octavelor consecutive (paralele sau antiparalele) se procedează astfel:

– se depistează în primul acord vocile care realizează octava(în cazul a), adică basul și sopranul, urmărindu-se *aceleași voci* în acordul următor, identificându-se intervalul, în cazul nostru terța (sol-si), în consecință, corect;

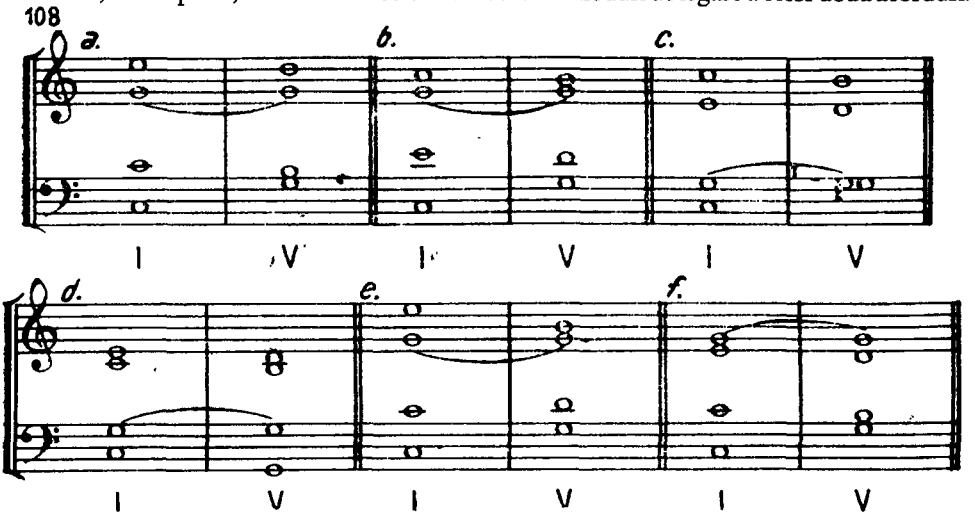
– revenim la primul acord, pentru a depista vocile care realizează cvinta și vom descoperi că e vorba de bas și alto, după care trecem la al doilea acord și, urmărind *aceleași voci*, constatăm că ele se găsesc la octavă, deci corect (de altfel, nota comună la alto excludea orice eventualitate de greșeală în acest sens);

– distanțele dintre voci nu depășesc octava;

– înlănțuirile sunt corect realizate.

Iată, mai departe, câteva dintre cele mai frecvente moduri de legare a celor două acorduri:

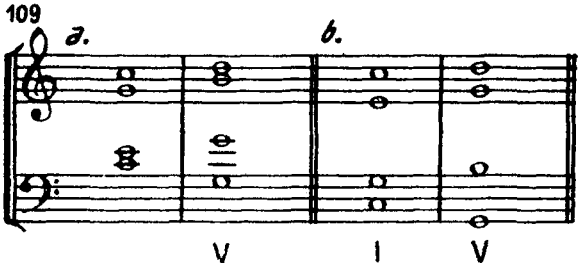
108



Se constată, în general, că ținerea pe loc a unui sunet comun permite celorlalte voci mersuri paralele în terțe sau sexte. O excepție ne oferă exemplul e, unde sopranul intonează un salt de cvartă, singurul permis (din terța unui acord în terța celuilalt).

Ultimul exemplu (f) va fi cel mai puțin folosit, pentru că sopranul, care trebuie să se desfășoare, aici stă pe loc. Totuși, în unele situații, vom folosi și această variantă. Mai adăugăm aici și alte înlănțuiri, de asemenea corecte, în care nota comună nu este ținută pe loc (înlănțuire melodică):

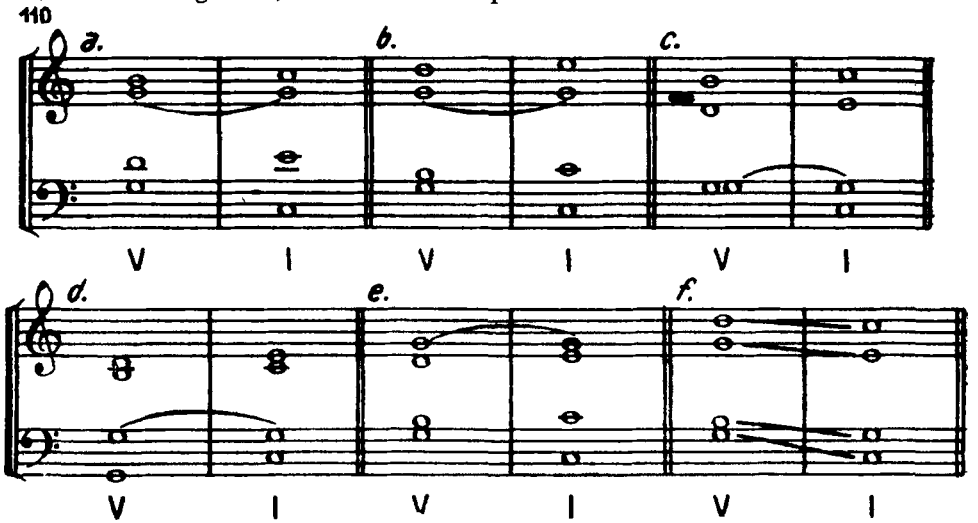
109



Dominantă – tonică (V-I)

În general, se produc aici reversurile înlănțuirilor prezentate la paragraful anterior, minus cazul penultim (ex. 108, e), care nu va mai fi posibil, întrucât sensibila, după cum știm, are mers obligatoriu, mai cu seamă la sopran:

110

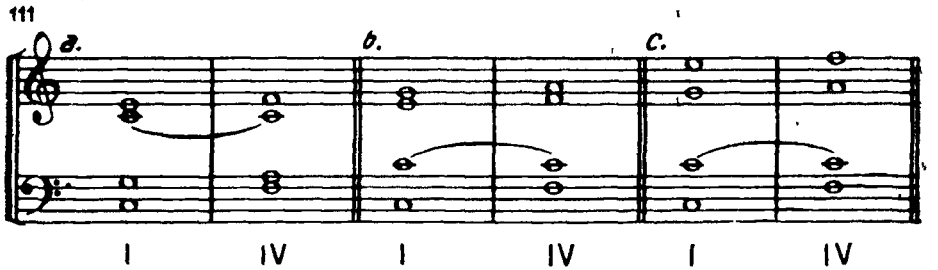


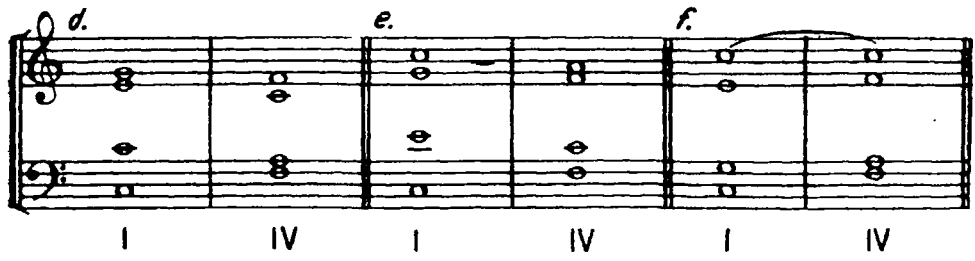
Ultima înlănțuire (f), cuprinzând o octavă directă între vocile externe, prin mers de secundă mare la sopran și mersul coborâtor al tuturor vocilor (directism general), va fi admisă la încheierea frazelor sau a unei melodii.

Tonică – subdominantă (I-IV)

Ne găsim aici într-o situație asemănătoare cu cea anterioară, fiind vorba de înlănțuirea a două acorduri care conțin un sunet comun. În cazul de față, apare o degajare, datorită lipsei sensibilei și, deci, a unui mers obligatoriu:

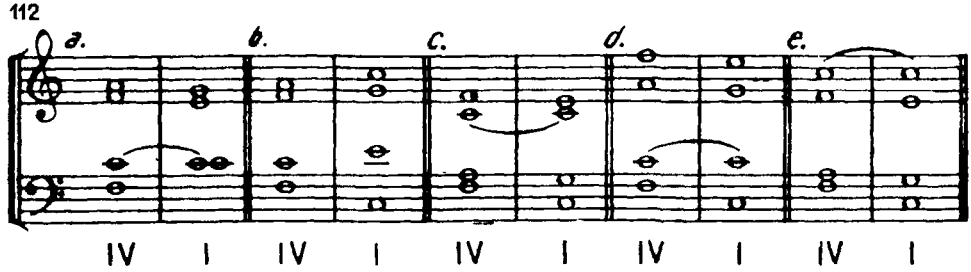
111





Subdominantă – tonică (IV-I)

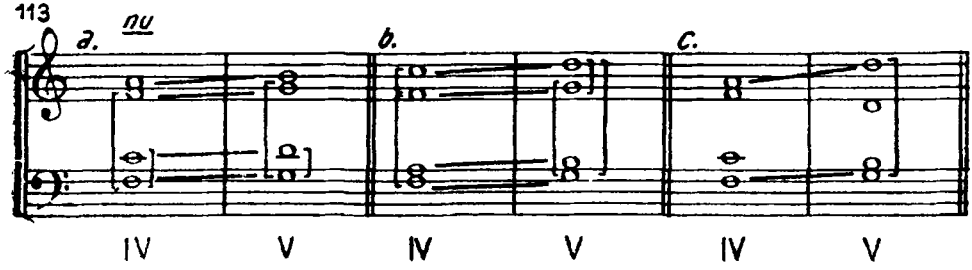
112



Subdominantă – dominantă (IV-V)

Iată o înlănțuire deosebită, datorită faptului că cele două acorduri, ale căror fundamentale sunt note alăturate (fa – sol), nu conțin nici o notă comună. În consecință, tocmai mersurile treptate devin periculoase și, de aceea, trebuie să se evite mersurile paralele, care creează cvinte și octave paralele sau directe:

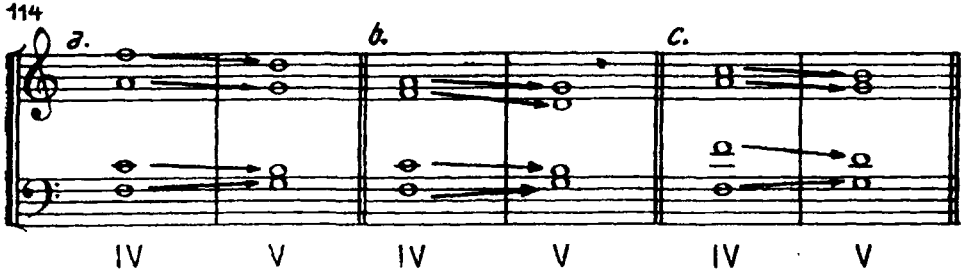
113



În înlănțuirea IV – V se impune o rezolvare strictă, și anume: *mersul contrar al celor trei voci superioare față de bas, fiecare voce venind la cel mai apropiat element.*

Iată, în acest caz, câteva rezolvări:

114



În minor – armonic

Recomandările și interdicțiile formulate anterior rămân valabile și în minorul – armonic, unde cele trei acorduri principale sunt:

115

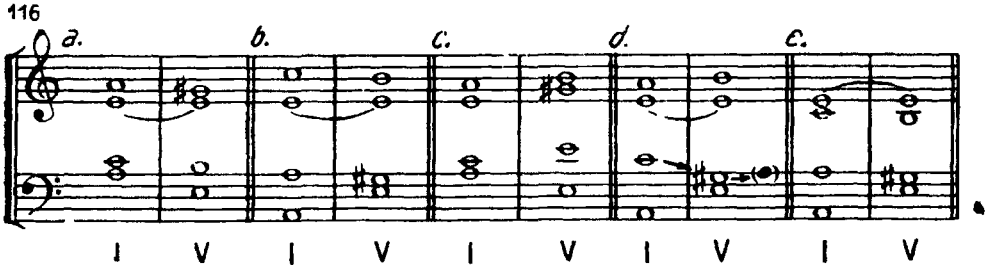
După cum se știe, sensibila tonalității, care nu figurează în materialul și armura relativei majore, va trebui să fie notată special pe parcurs.

Prezența sensibilei în minor creează noi intervale caracteristice (secunde mărite, cvarte micșorate, cvinte mărite etc.) al căror regim a fost expus la timpul cuvenit.

Tonică – dominantă (I-IV)

În exemplul 116, d se poate observa la tenor un salt de *cvartă micșorată*. Acesta este admis, dacă cel de-al doilea sunet este *sensibila*, care se rezolvă la tonică.

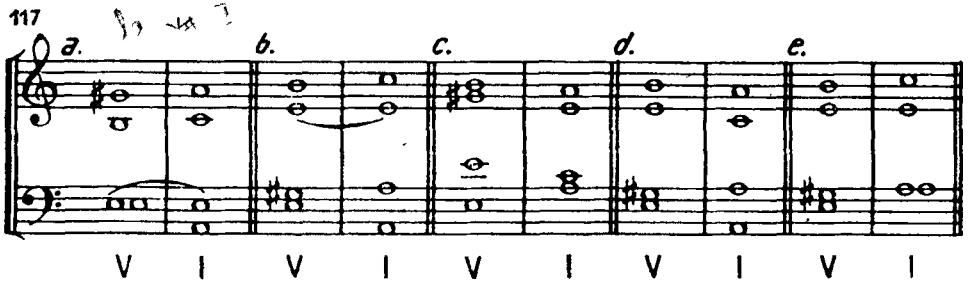
116



* **Dominantă – tonică** (V-I)

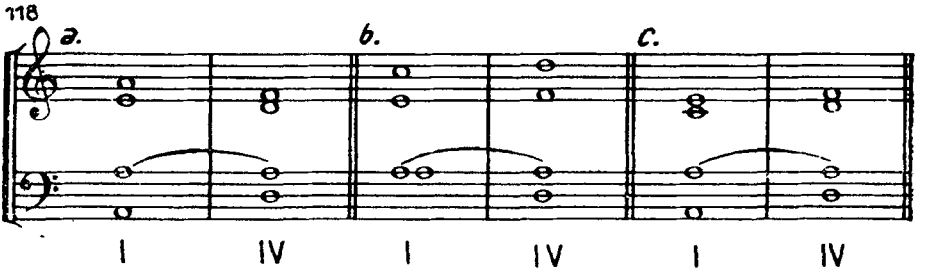
Acordul incomplet al tonicii din exemplul d și unisonul direct al vocilor bărbătești din exemplul e se integrează în regulile expuse la capitolele respective.

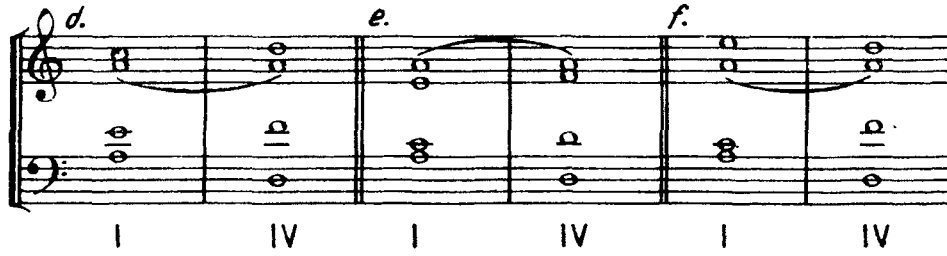
117



Tonică – subdominantă (I-IV)

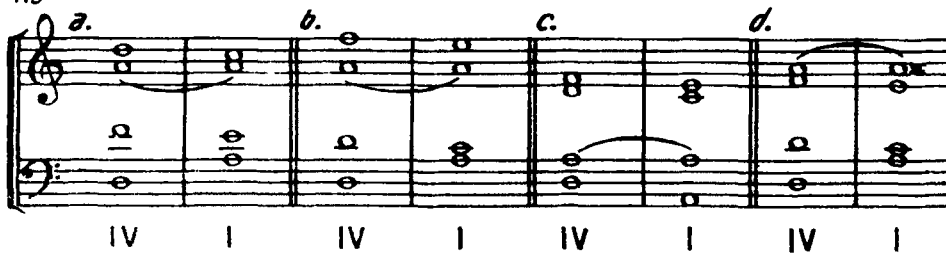
118





Subdominantă – tonică (IV-I)

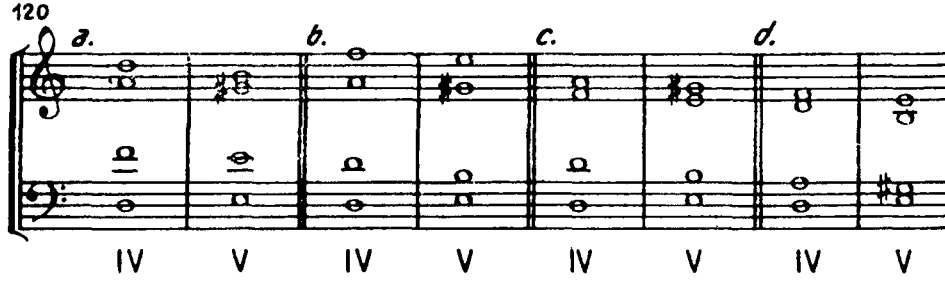
119



Subdominantă – dominantă (IV-V)

Ca și în major, recomandarea strictă a conducerii contrare a acelor trei voci superioare, față de bas, va fi aplicată și aici:

120



Legând două acorduri, conform recomandărilor formulate până acum, am făcut primii pași în complexul proces al armonizării.

Deși mijloacele ce ne stau la îndemână sunt limitate, ele se impun a fi integrate în ansamblul unei teme, slujind o linie generală, o desfășurare muzicală a sopranului, cu evitarea unor repetări, cu o creștere și descreștere, chiar atunci când tema este simplă, în valori egale, și nu recurge decât la cele trei acorduri principale, numai în stare directă. Exigența artistică trebuie să intervină hotărât chiar de la prima realizare.

IV. REALIZAREA TEMELOR

Basul dat. Pentru realizarea armonizărilor se dă ca temă, în faza incipientă, partea basului (basul dat), ca un suport al edificiului armonic, urmând ca elevul să reconstituie acordurile intenționate de autor, completând astfel celelalte voci.

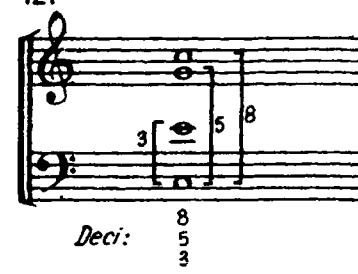
Basul cifrat[1]. Dacă în dreptul notelor din partida basului se indică prin cifre intervalele dintre elementele acordului și nota din bas, se obține o schemă armonică, redusă grafic la basul cifrat.

Cifrajul. Între nota din bas și celelalte elemente ale acordului suprapus se creează diferite intervale, care, traduse prin cifrele ce le reprezintă, ne oferă sinteza aritmetică a acordului respectiv, un fel de stenografie muzicală.

Luând un acord în stare directă, celelalte elemente se plasează, față de nota din bas, la intervale de *terță*, *cvintă* și *octavă*:

După cum se observă, în cifrare se are în vedere, de obicei, intervalul simplu. Când se intenționează un anumit interval compus, se indică în mod expres cifra respectivă (10, 12 etc.).

121



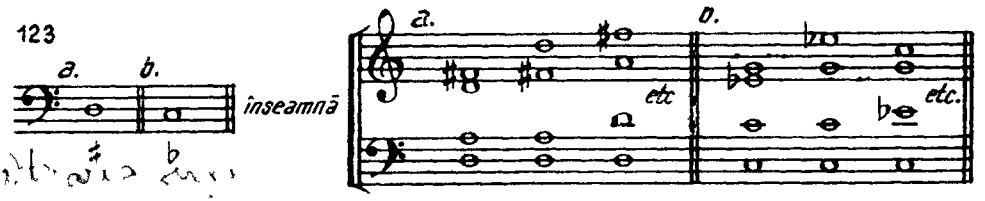
Spiritul de simplificare a renunțat, în cazul acordului în stare directă, la cifra 8, reducându-i emblema aritmetică la 5/3, pentru ca, mai târziu, să renunțe și la aceste cifre (rămase necesare numai în anumite situații speciale). Așa că, până la urmă, într-un bas cifrat, lipsa cifrajului, în dreptul unei note, presupune un acord în *stare directă*, sunetul respectiv fiind *fundamentala*.

Basul dat se realizează cu armura indicată în temă. În situația când apare un accident necuprins în armură (sensibila în minor etc.), nota vizată se indică prin cifra respectivă, căreia i se adaugă accidentul necesar:

122

[1] Considerat ca fiind sinonim cu *basso continuo*, basul cifrat apare la organiștii italieni în secolul XVI, se extinde și înflorește în secolul XVII și la ceilalți instrumentiști acompaniatori, care mânuiesc instrumente polifonice (clavecin, chitarrone, chitară, arpă, violă etc.). În fața unui bas cifrat, instrumentiștii, ajunși la o tehnică remarcabilă, improvizează pe loc armonizarea și conducerea celorlalte voci, cu imitarea motivului principal din solo. Această tehnică va dispărea începând cu secolul XVIII, când armonia își va face apariția ca știință de sine stătătoare.

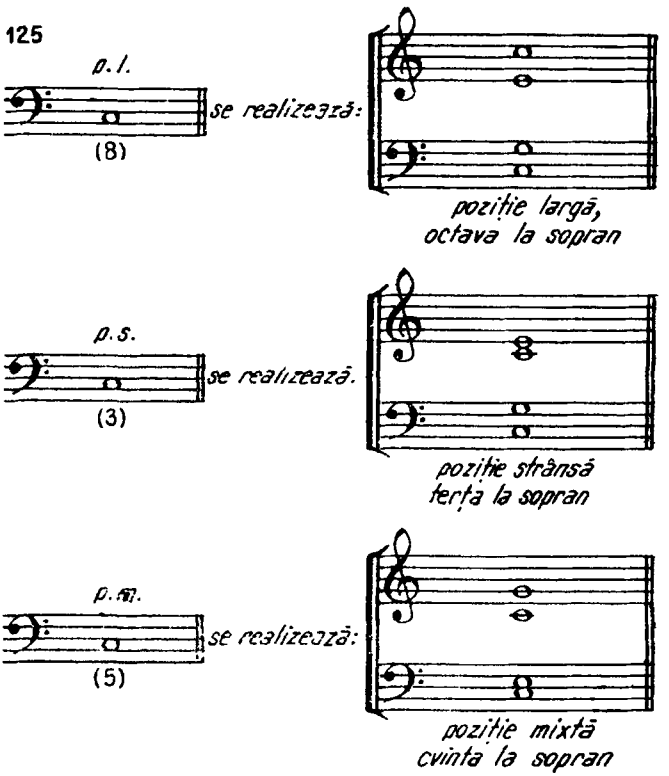
Același spirit de simplificare a acționat și aici. În consecință, un simplu accident, fără cifră, care figurează în dreptul unei note din bas, înseamnă că el se referă la terța acelei note:



Zero marchează în dreptul notei respective absența oricărui acord în acel punct.

La începutul unei teme se obișnuiește a se indica, numai pentru primul acord, poziția melodică a sopranului. Cifra care indică intervalul față de bas este notată special, între paranteze.

Totodată, unii autori indică prin litere (prescurtat) și poziția armonică (strânsă, largă sau mixtă).



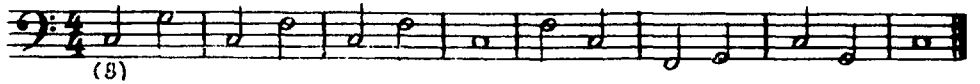
Pentru a nu crea confuzii, *cifrele arabe* (3, 5, 8 etc.) indică intervalele din construcția acordului, iar *cifrele romane* (I, IV, V etc.) funcțiunile, numărul de ordine al treptelor în gama respectivă.

Cu aceste indicații, strict necesare, se poate trece la realizarea primelor teme.

Cum se realizează un bas dat

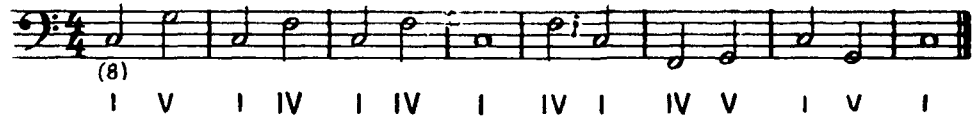
Ne propunem, pentru început, următorul bas dat:

126



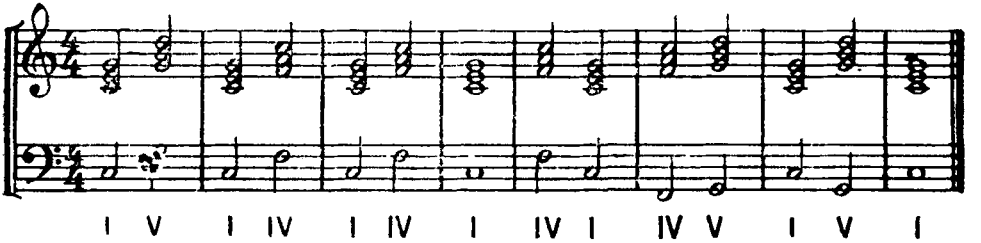
Știind că toate acordurile sunt în stare directă, vom trece în primul rând la *notarea funcțiunilor*:

127



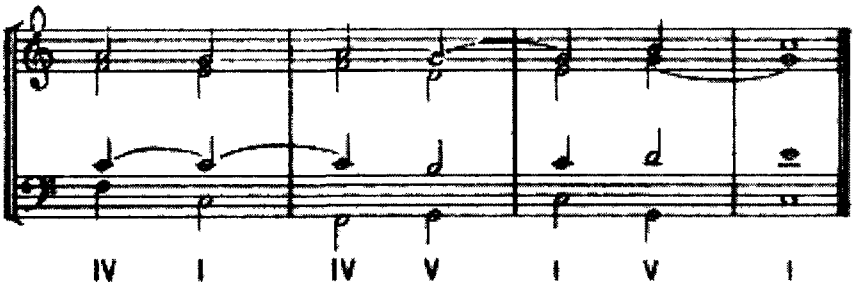
Acordurile impuse de temă sunt:

128



Ținând seama de toate regulile, recomandările și interdicțiile formulate până aici, vom repartiza acest material armonic celorlalte trei voci:

129

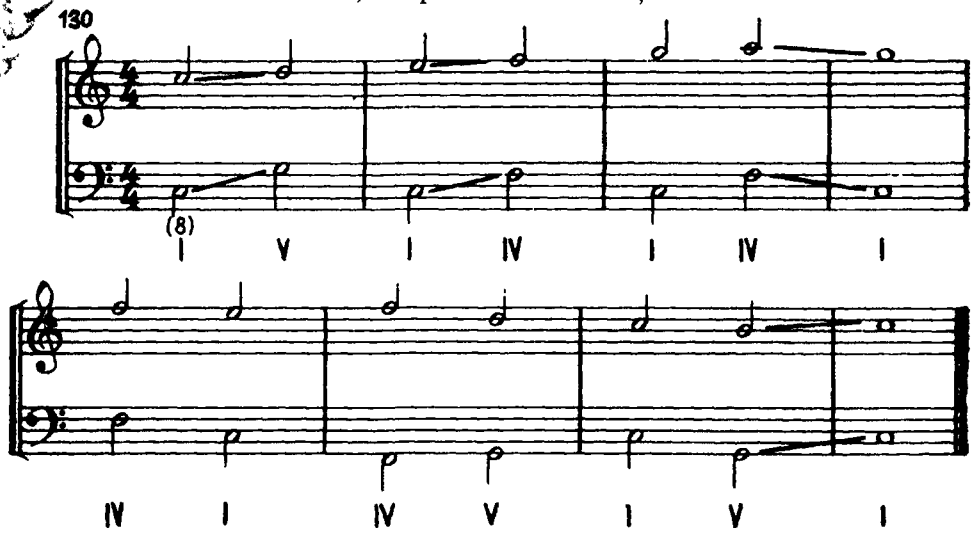


Pornind de la poziția strânsă și poziția melodică a octavei, impuse primului acord, am realizat tema de mai sus în mod corect, evitând greșelile interzise. Totuși, muzicalitatea ei lasă de dorit, din pricina monotoniei sopranului, care, contrar rolului său, stă prea mult pe loc, repetând sunete comune, ceea ce s-ar potrivi, mult mai bine, vocilor interne.

Un sopran reușit evită repetarea, are o desfășurare gradată, cu un punct culminant și cu o destindere, chiar și atunci când e vorba de o temă mică, de opt măsuri. Pentru aceasta se impune ca, la un bas dat, să pornim, *în primul rând,* prin a construi *sopranul*. Vom folosi toate îngăduirile oferite de reguli, pentru a-i asigura o mobilitate și un ambitus cât mai larg de desfășurare.

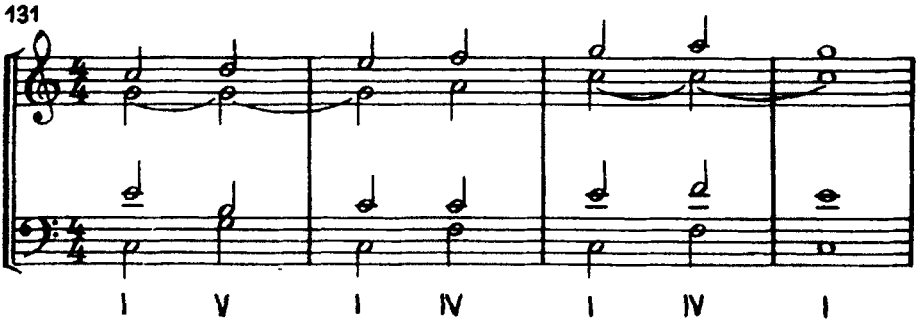
Revenind la tema noastră, vom proceda în consecință:

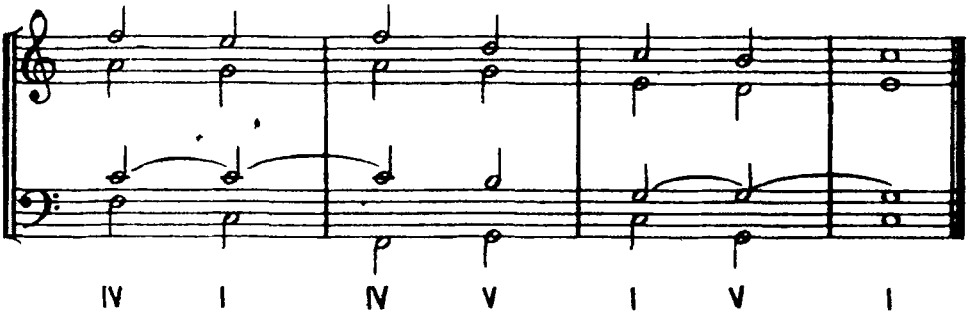
130



Urmează completarea celor două linii melodice (alto și tenor) cu elementele acordice rămase la dispoziție:

131





O altă recomandare de lucru este aceea de a face controlul riguros, pe verticală, ca și pe orizontală, chiar în timpul realizării, de la acordul întâi la al doilea, de la al doilea la al treilea și așa mai departe. A ne baza pe verificarea finală a întregii teme înseamnă a da ocazia unor complicate neajunsuri.

Descoperind o greșeală, după ce tema a fost încheiată, și încercând să o remediem, vom pricinui, de obicei, alte greșeli, unele de neînlăturat, fapt care va duce uneori la modificarea totală a realizării, pierzându-se poate muzicalitatea dorită.

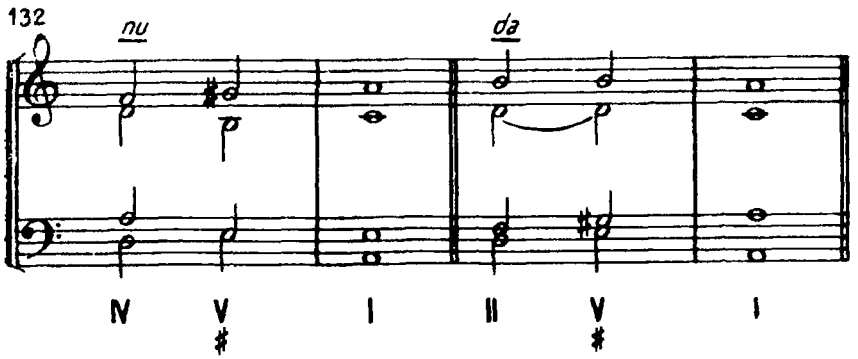
O altă recomandare, de altă natură, o constituie necesitatea formării *auzului armonic*. Pentru aceasta, pornind cu prima temă, cel care studiază armonia va executa de nenumărate ori realizarea pe care a obținut-o, atent la impresia produsă de fiecare funcțiune, de fiecare construcție de acord, căutând să deslușească sonoritatea pozițiilor armonice (strânsă, largă, mixtă), detașarea vocilor externe etc.

După o fază suficient de intensă a reproducerii ei, realizarea va fi citită numai optic, așa cum citim în gând un text literar, încercând să ne reamintim sonoritatea ei, legând *vizualul de auditiv*.

În minorul armonic

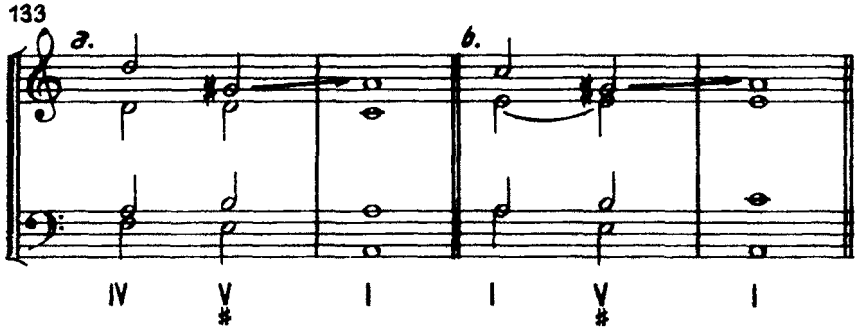
După cum am semnalat la primele înlănțuiri, construcția modului minor armonic, prin numărul sporit de intervale mărite și micșorate, pune mai multe probleme în armonizare, ca și notarea sensibilei, care nu figurează în armură și pe care, de obicei, începătorii, uitând să o noteze, nu o mai urmăresc în mersul ei obligatoriu și în intervalele pe care le-ar genera.

Intervalele mărite rămân interzise, cu excepția *secundei mărite*, care va fi admisă numai la o voce internă, dacă cea de-a doua notă este sensibila, care se rezolvă la tonică:



Intervalele micșorate sunt admise, cu condiția ca cea de-a doua notă să fie *sensibila*, care se rezolvă la tonică:

133



V. CÂNTUL DAT

FIXAREA FUNCȚIUNILOR

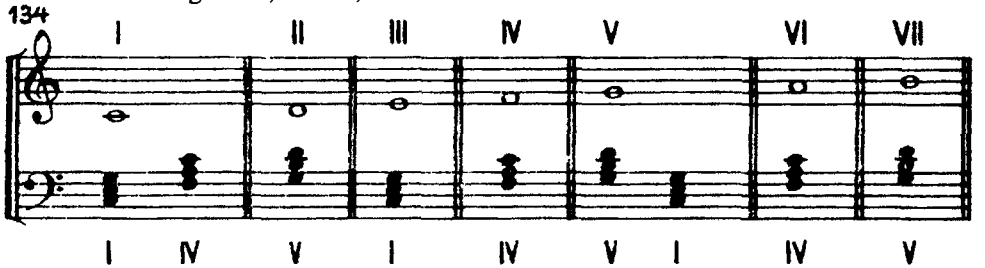
Temele în care *basul este dat*, oferind temelia armonică și precizând componența fiecărui acord, asigură prin această rigoare o bună parte din travaliul armonizării, inițiativa începătorului fiind astfel redusă și ghidată la maximum. Iată de ce, de câte ori vom inaugura un alt capitol, primele teme vor fi *basuri date*, urmate apoi de *sopranuri* sau *cânturi date*, unde libertatea de acțiune este mai mare. În felul acesta ne apropiem de adevăratul rost al armoniei, care este, în fond, *crearea unui acompaniament la o melodie*.

Prima etapă în armonizarea unei melodii o constituie *fixarea funcțiunilor*, așa cum am procedat de altfel și în cazul *basului dat*. Pentru aceasta, cercetăm fiecare notă, stabilind acordul care o conține. În actualul stadiu, operația este simplă și nu vom avea decât două sunete care pot fi dublu interpretate:

– *tonica*, fundamentală în acordul treptei I sau cvintă în acordul treptei a IV-a;

– *dominanta*, fundamentală în acordul treptei a V-a sau cvintă în acordul treptei I, celelalte sunete figurând, fiecare, numai în câte un acord[1]:

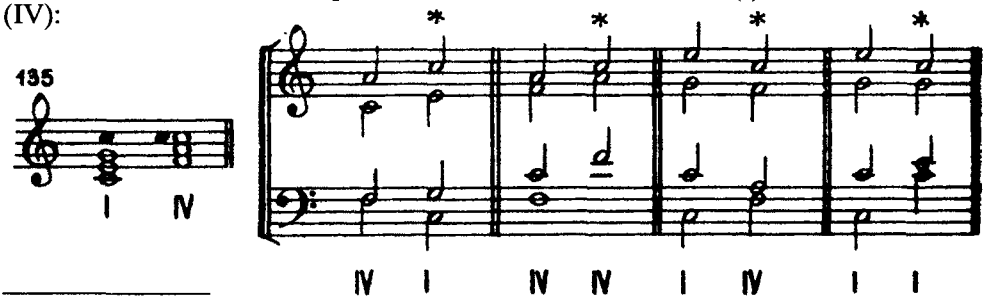
134



În cazul celor două sunete, susceptibile de dublă funcționalitate, vom ține seama de acordurile cu care se înlănțuie. Vom constata atunci că, în unele situații, vom fi obligați să aplicăm o singură soluție. Unul din principalele motive în acest sens îl constituie evitarea relației V- IV.

Să luăm cazul *tonicii*. Ea poate fi armonizată cu acordul tonicii (I) sau al subdominantei (IV):

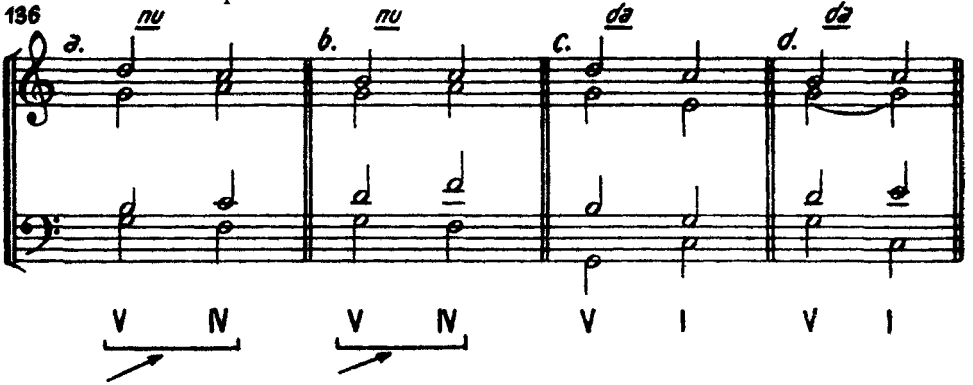
135



[1]Mai târziu, când întregul material acordic va fi asimilat, ca și cel al notelor melodice, vom vedea că orice notă poate să facă parte din orice acord.

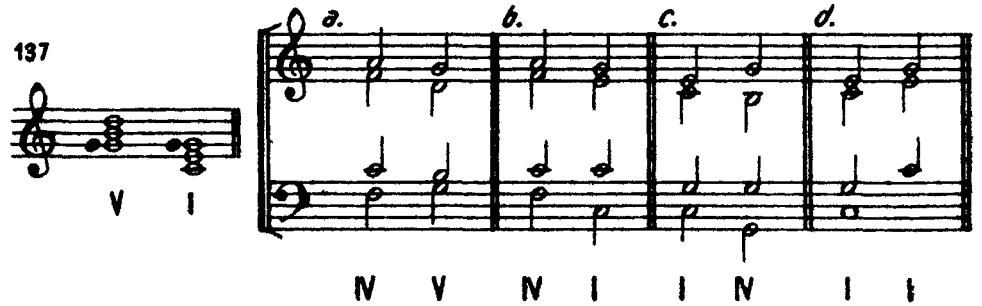
Dar, dacă tonica urmează după un sunet care se armonizează numai cu dominanta (cum sunt treapta a II-a și sensibila), această opțiune cade și vom fi obligați să armonizăm numai cu acordul treptei I:

136



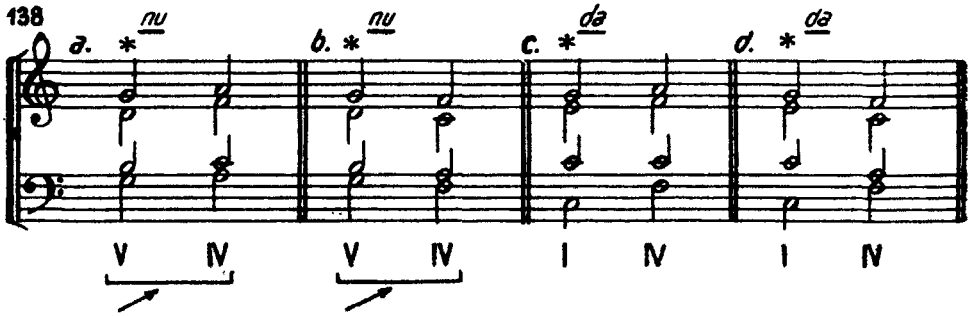
De asemenea, *dominanta* poate fi armonizată cu acordul dominantei (V) sau al tonicii:

137



Dar această libertate încetează dacă după dominantă urmează în melodie un sunet care se armonizează obligatoriu cu acordul subdominantei (IV). În acest caz, pentru a evita relația V – IV, vom armoniza treapta a V-a din melodie cu acordul treptei I:

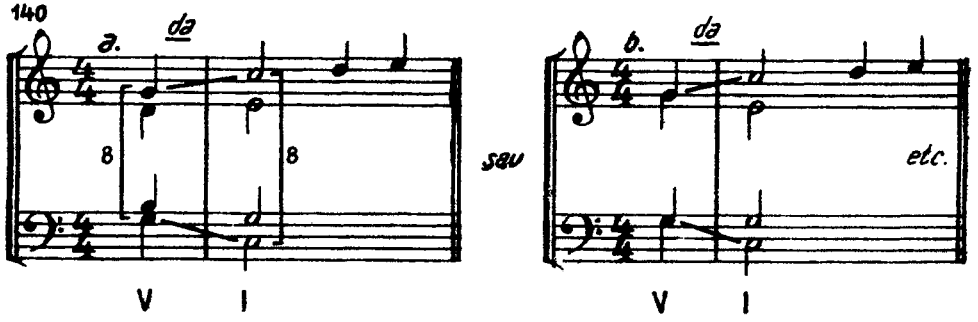
138



De obicei, *primul și ultimul acord aparțin tonicii*. În cazul când melodia începe cu o măsură incompletă (anacruză sau Auftakt), se începe, de cele mai multe ori, cu *dominanta* sau, uneori, cu *subdominanta*:

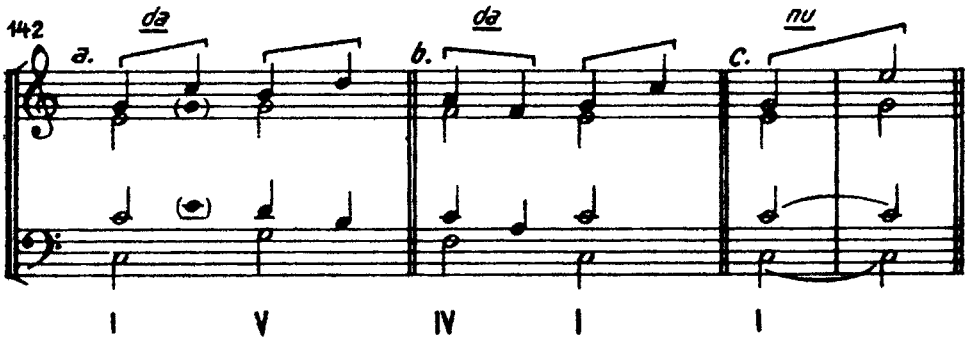
139

Într-un asemenea caz, anacruza poate fi armonizată cu un acord sau numai cu unisonuri, octavele contraparalele fiind aici admise:



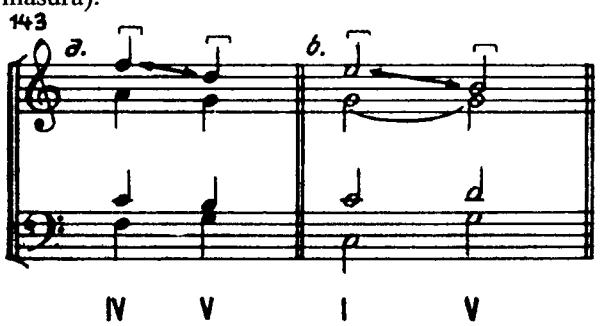
Cu subdominanta:

Saltul, aflat în aceeași măsură, de la un timp tare la unul slab, e bine să fie acompaniat cu același acord, dacă îl poate cuprinde:

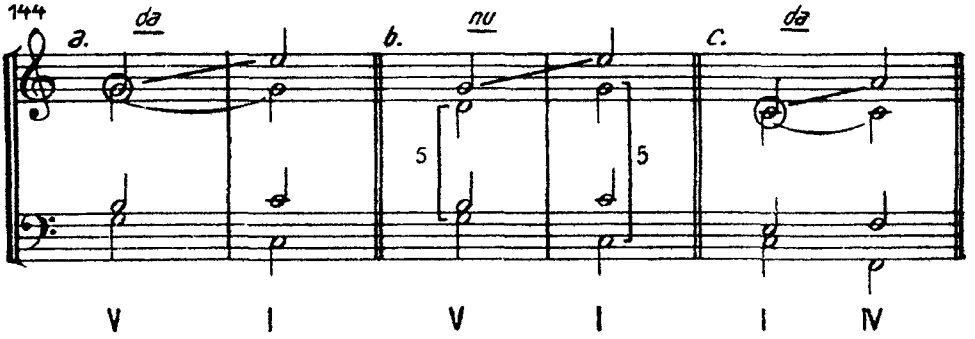


(Exemplul *c* greșește prin faptul că leagă un timp slab de următorul tare, cu același acord, mai cu seamă, peste bara de măsură).

Salturile, care nu pot fi reunite în cadrul aceluiași acord, vor fi armonizate cu două acorduri diferite:



Saltul de sextă, armonizat cu două acorduri diferite, se va realiza corect cu ajutorul unisonului între sopran și alto și un acord incomplet:

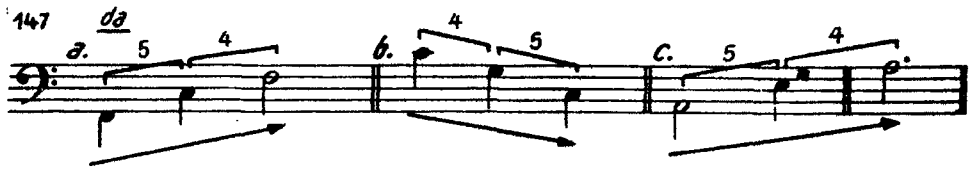


Fixarea basului

Funcțiunile fiind determinate, nu ne mai rămâne decât să acordăm basului fundamentalele acordurilor respective. Operația, destul de simplă, trebuie să respecte totuși câteva recomandări, unele din ele expuse anterior. În primul rând, se vor evita două cvarte sau două cvinte la rând, în aceeași direcție:

Ele se vor corecta, printr-un mers frânt, de *cvintă-cvartă* sau *cvartă-cvintă*:

Două salturi succesive, de *cvartă* și *cvintă* sau de *cvintă* și *cvartă*, în aceeași direcție, vor fi frecvent folosite:



Saltul de *octavă* va fi deseori folosit la bas, cu condiția să nu fie precedat sau urmat de un mers în aceeași direcție. Pentru aceasta, el va fi intercalat într-un mers în zigzag:

Salturile care depășesc octava rămân interzise.

148
nu
a.
b.
c.
149
da
a.
b.
c.

VI. CADENȚELE[1]

Alcătuirea discursului muzical

Analog cu construcția sintactică verbală sau literară, discursul muzical se alcătuiește la rându-i din fragmente (motiv, frază, perioadă) ale căror înălțime și logică realizează edificiul compozițional. Ele sunt despărțite și legate, totodată, prin mici întreruperi sau respirații, denumite *cezuri*[2], corespunzând virgulelor din discursul literar:

[1] Termenul provine din latinescul *cadere*=a cădea, a sfârși

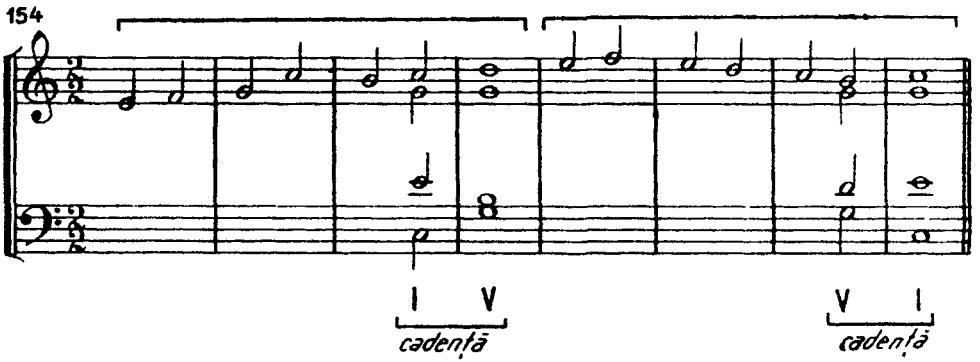
[2] Din latinescul *caesura*=oprire, încetare

Dacă majoritatea melodiilor sunt alcătuite, de obicei, din îmbinări simetrice ale unor fraze de două sau patru măsuri, reunite în perioade compuse prin multipli binari (4+4, 8+8 etc.), nu lipsesc însă nici reuniri de 3+3 sau 5+5 măsuri etc. Bineînțeles, mai târziu, într-o muzică complex elaborată, nu vom mai întâlni simetria aceasta, iar uneori, nici chiar delimitările de fraze. Deocamdată, ne vom opri la tipurile melodice simple, clare, clasice, pentru a explica natura *cadențelor* și rolul lor în desfășurarea discursului muzical.

CADENȚA

Iată o noțiune armonică al cărei conținut este determinat de desfășurarea melodică. Cadența este o formulă armonică, o înlănțuire de două sau trei acorduri, plasată la încheierile de frază și de perioadă.

Luată izolat, ea nu se deosebește cu nimic de celelalte înlănțuiri armonice. Ceea ce îi conferă acest titlu este *momentul* pe care îl ocupă în desfășurarea discursului muzical:



Din acest punct de vedere, o cadență echivalează cu un semn de punctuație din discursul vorbit: virgula, punctul, două puncte etc.

Într-adevăr, o cadență deschisă (I-V sau V-VI) impune continuarea frazei muzicale, după cum altă dată, o poate închide (IV-V-I sau II-V-I). În felul acesta, cadența separă, dar totodată leagă elementele discursului muzical.

Armonia a jucat și joacă un rol generator, de seamă, în arhitectura construcțiilor sonore și nu întâmplător apariția ei a coincis cu nașterea și elaborarea marilor forme muzicale.

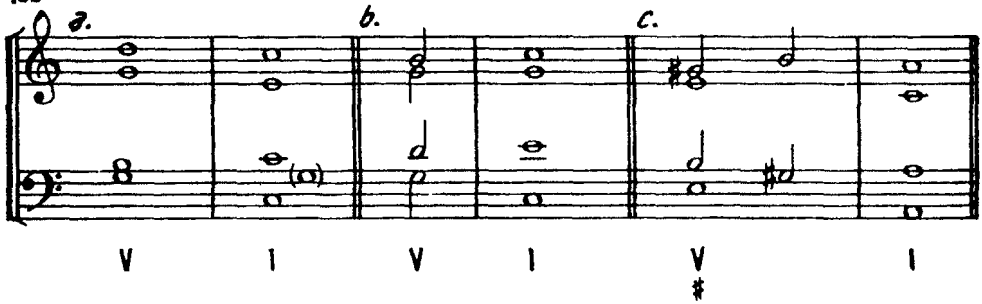
Revenind însă la rolul cel mai simplu al cadențelor, ne vom ocupa deocamdată de cele alcătuite numai din acorduri principale.

Cadența perfectă sau autentică[2]

Este vorba de *cadența* V-I care încheie o frază sau o perioadă muzicală. Pentru aceasta se cere ca ambele acorduri să fie *în stare directă*, iar acordul tonicii să fie plasat pe timp tare.

Vechile tratate, mai severe, impuneau ca sopranul să încheie cu tonica:

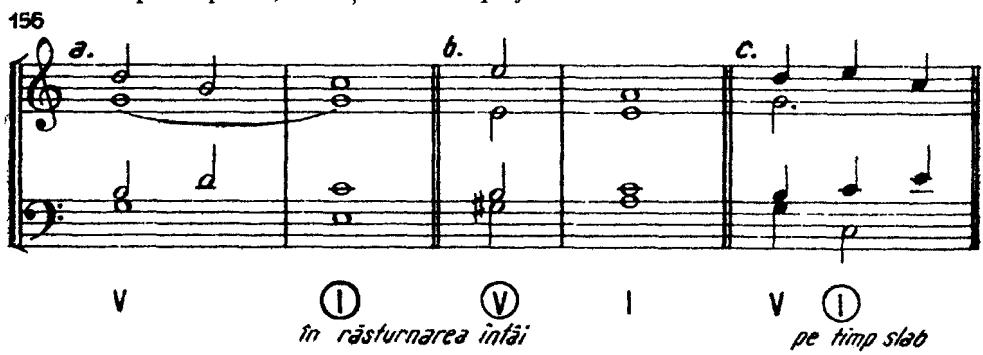
155



Cadența imperfectă

Alcătuită tot din înlănțuirea V-I, *cadența imperfectă* nu îndeplinește una din condițiile celei perfecte. În consecință, dacă unul din acorduri este în răsturnare sau dacă acordul tonicii cade pe timp slab, *cadența devine imperfectă*:

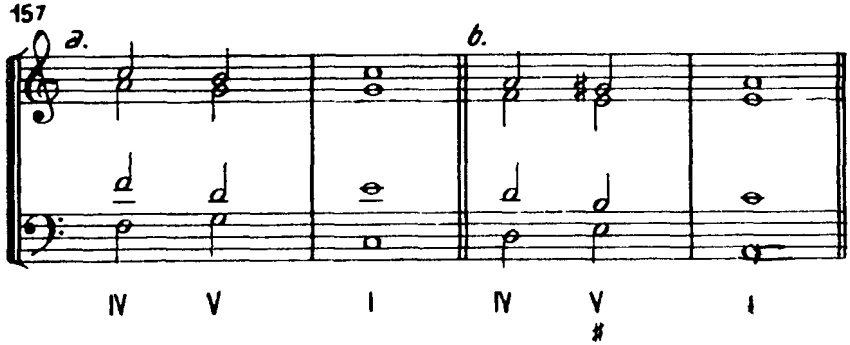
156



Cadența perfectă (autentică) compusă

Cadența perfectă, precedată de acordul subdominantei, se numește *perfectă* sau *autentică compusă*. Încheierea este astfel mai amplu și mai categoric afirmată:

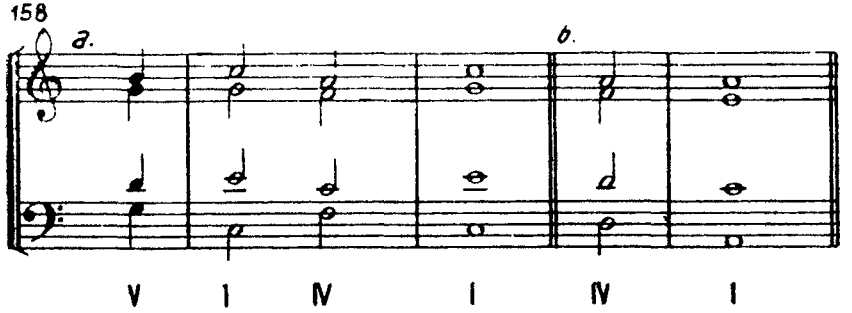
157



[2] Denumirile de *autentic* și *plagal* provin din terminologia medievală a modurilor, care urmărea să reproducă sistemul modal antic.

Cadența plagală

O altă cadență pentru finaluri, tipică prin auteritatea ei, este cadența plagală, alcătuită din înlănțuirea treptelor IV-I, cu ambele acorduri în stare directă (deseori, precedată de înlănțuirea treptelor V-I):

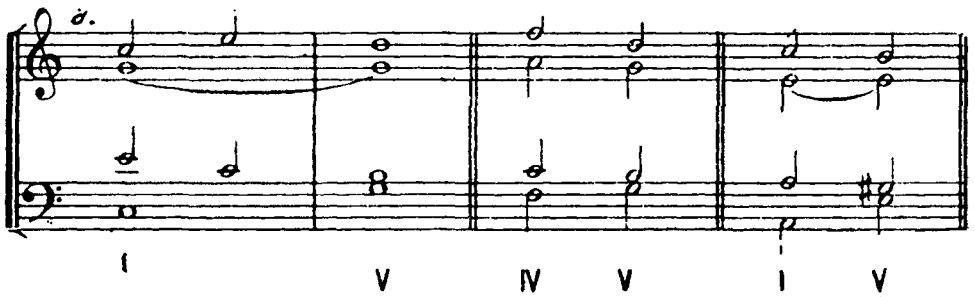


Cadența perfectă (*autentică*), compusă sau nu, și *cadența plagală* sunt cele care pot avea un caracter concluziv, de încheiere, fiind denumite de aceea și *finale* sau *terminale*. Alături de ele, avem nevoie și de alte cadențe, interioare, de suspensie, de repaus și continuare, așa cum în vorbire ridicăm intonația pentru a semnala urmarea, enumerarea, întrebarea etc. Acest rol în muzică îl vor îndeplini *cadențele imperfecte* și, mai ales, *semicadențele* (cadența la dominantă și la subdominantă) și altele, în a căror componență intră și acordurile secundare.[3]

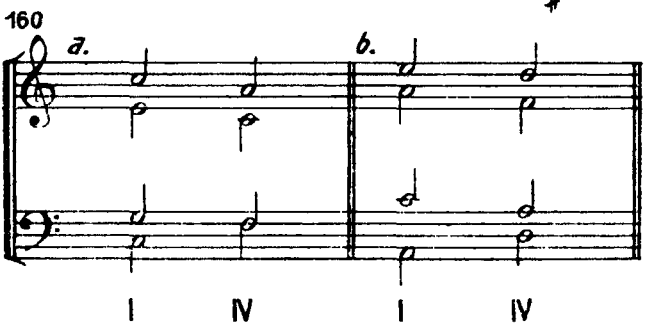
Semicadențele

Termenul general de *semicadențe* reprezintă momentele de repaus sau întrerupere pe acordul *dominantei* și, mai rar, pe cel al *subdominantei*. În ambele cazuri, este evidentă necesitatea continuării desfășurării armonice.

Cadența la dominantă (semicadența autentică) constă din înlănțuirea acordurilor I-V sau IV-V, indiferent de starea acordurilor:



Cadența la subdominantă (semicadența plagală) înlănțuie acordurile I-IV, indiferent de starea acestora:



[3] Un excelent rol în acest sens îl va îndeplini *cadența evitată* sau „înșelătoare" (V-VI).

În afară de sensul restrâns, riguros, expus în acest capitol, termenul de *cadență* mai comportă uneori și un înțeles mai larg: fie o înlănțuire tipică, cu o sonoritate specială (cadența evitată, cadența dramatică etc.), fie pur și simplu o înlănțuire, indiferent între ce acorduri sau de locul unde va fi plasată. Aceste completări nu anulează însă sensul specific al noțiunii de *cadență*.

Fraza – generatoare de concesii armonice

Dacă melodia, prin sunetele ei, determină, în bună parte, acordurile care se vor înlănțui în desfășurarea muzicală, fragmentele ei (fraze și perioade) determină fixarea unor înlănțuiri, care capătă un rol deosebit, acela de *cadențe*. Consecințele însă nu se opresc aici. Unele reguli sau rigori armonice slăbesc sau încetează în anumite puncte ale frazei muzicale. Reamintim două excepții, pe care le-am semnalat la timpul cuvenit:

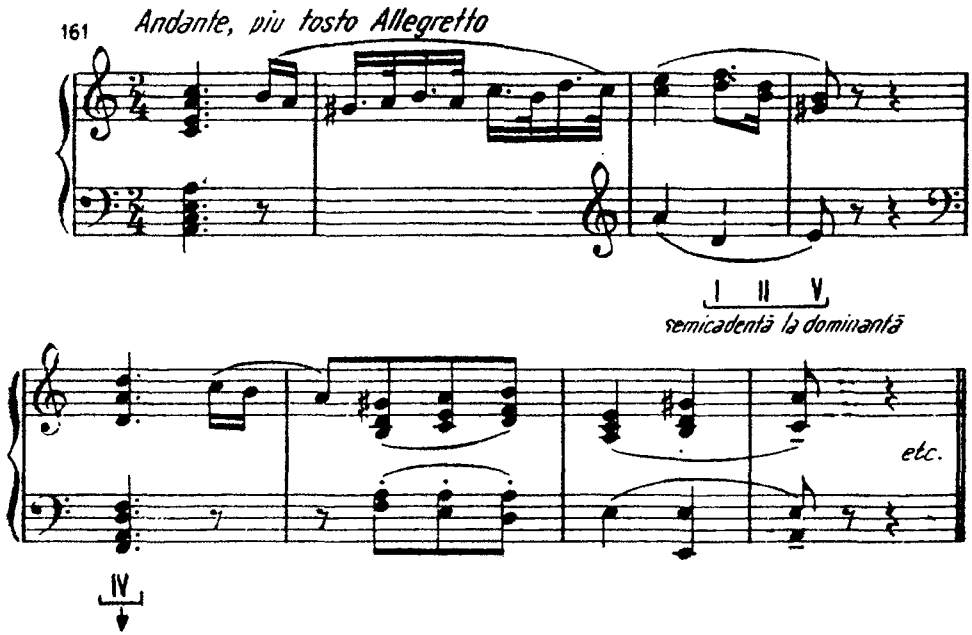
- octavele contraparalele între vocile externe sunt admise în cadența finală;
- mersul direct al tuturor vocilor (directismul general) se acceptă, în aceeași cadență finală, în relația V-I. Același directism general va fi îngăduit la încheierea unei fraze și la începutul celei care urmează.

Înlănțuirea treptelor V-IV

O excepție, nesemnalată până acum, se referă la interdicția înlănțuirii treptelor V-IV.

Se permite relația V-IV, dacă acordul dominantei încheie o frază (prin semicadență), iar acordul subdominantei inaugurează fraza următoare:

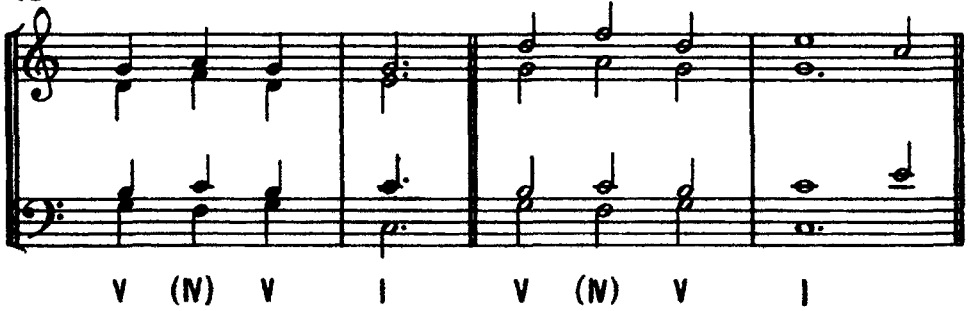
Beethoven: Sonata pentru vioară și pian



O altă excepție pentru înlănțuirea V-IV. Deși nu are o legătură directă cu capitolul frazei muzicale, totuși, pentru că am semnalat mai sus o excepție privitoare la înlănțuirea V-IV, vom alătura aici o a doua îngăduință.

Se admite relația V-IV, dacă se revine la V, deci: V-IV-V:

162



În acest caz, se consideră acordul subdominantei un acord de broderie, funcția reală, în toate cele trei acorduri (ex. 162), fiind cea a dominantei.

VII. RĂSTURNAREA I A ACORDURILOR PRINCIPALE

CARACTERISTICI. CIFRAJ

A răsturna un acord înseamnă a-l scoate din starea directă, încredințând basului alt element decât fundamentala:

163

Un acord de trei sunete (trison) are două răsturnări.

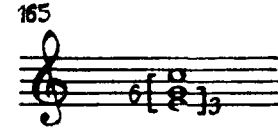
În răsturnarea întâi, acordul are la bas terța. Bineînțeles, funcțiunea sa rămâne aceeași, totuși, în răsturnare, ea este mai slab afirmată, mai atenuată.[1] Iată de ce, la final, se va evita încheierea printr-un acord în răsturnare, fiind lipsit de caracterul categoric necesar.

164

În răsturnări, elementele acordului își păstrează denumirea inițială de: *fundamentală*, *terță*, *cvintă*, chiar dacă, acum, raporturile lor față de nota din bas s-au schimbat:

Într-adevăr, ele se găsesc, față de bas, la alte intervale, ceea ce face ca un acord în răsturnarea întâi să se cifreze complet 6/3. Cum însă spiritul de simplificare acționează constant, această răsturnare se marchează numai prin 6, de unde și denumirea de *acord de sextă* sau *sextacord*:

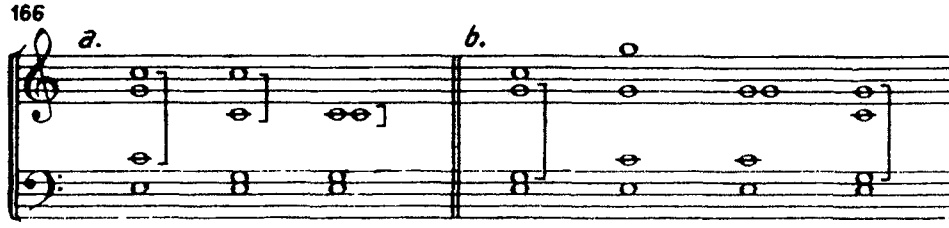
165



DUBLĂRI. OMISIUNI

În răsturnarea întâi, a unui acord principal, se dublează *fundamentala* sau *cvinta* (mai des decât în starea directă). De obicei, vom prefera elementul a cărui intonare necesită un salt mai mic:

166



[1] Această realitate constituie nu un defect, ci o caracteristică utilă, coloritul mai pal al unui acord fiind necesar pentru a îmbogăți paleta limbajului armonic, aducând și o anumită suplețe în înlănțuiri.

Dublarea terței se îngăduie numai în anumite condiții.

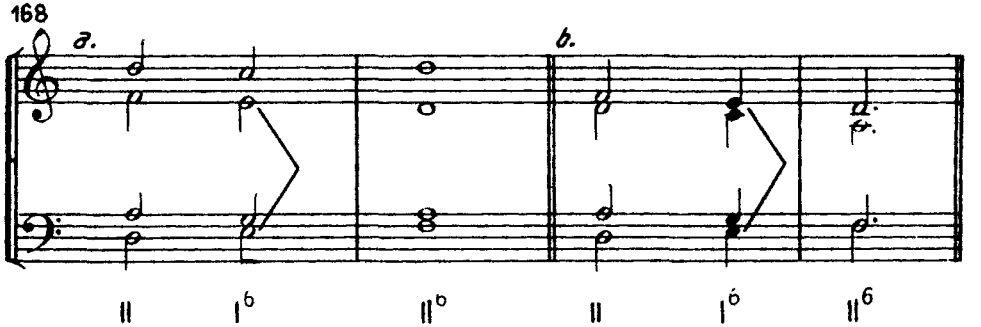
Se admite dublarea terței într-un acord principal, pe *armonie ținută* și pe *timp slab*. În acest caz, ordinea de preferință a dublării basului se face în primul rând cu *tenorul*, apoi cu *sopranul* și, numai în caz de forță majoră, cu *alto*-ul:

167

(Linia orizontală din cifraj reprezintă menținerea armoniei anterioare).

Nota din bas mai poate fi dublată chiar prin atacarea directă a unui acord în răsturnarea întâi, dacă vocile care o realizează merg *contrar* și *treptat*:

168



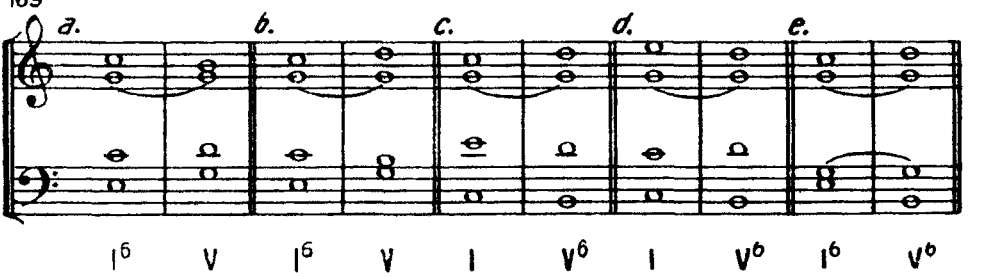
Dintr-un acord în răsturnarea întâi nu poate lipsi nici unul din elementele sale.

Cea mai bună sonoritate a unui acord în răsturnarea întâi se obține *distribuind fundamentala* (sextă față de bas) *la sopran*, ceea ce nu exclude celelalte eventualități, în condițiile semnalate mai sus.

ÎNLĂNȚUIRI

Tonică – dominantă și viceversa:

169



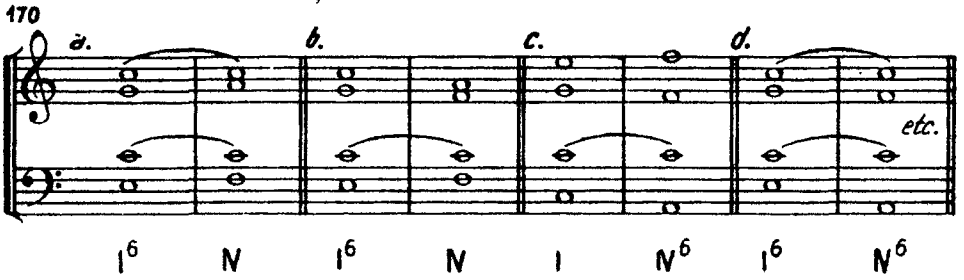
După cum se observă din cele câteva exemple de mai sus, prin utilizarea răsturnărilor se obține o mai mare cantabilitate, prin excluderea salturilor de cvartă și cvintă, cu note ținute,

ceea ce face înlănțuirile mai line, mai puțin categorice. Dacă în cazul *e*, basul descrie un salt de cvartă, intonând terțele acordurilor, el se compensează prin ținerea pe loc a două voci.

Relația *dominantă-tonică* se va realiza inversând ordinea acordurilor de mai sus, cu excepția ultimului exemplu (*e*), care nu este reversibil din pricina sensibilei, ce are mers obligatoriu la tonică.

De acum înainte, vom putea realiza *cadența imperfectă*, recomandată pentru încheierile interioare de frază.

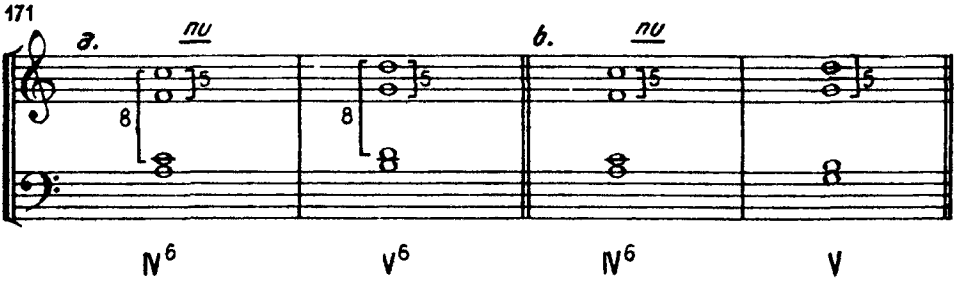
Tonică-subdominantă și viceversa:



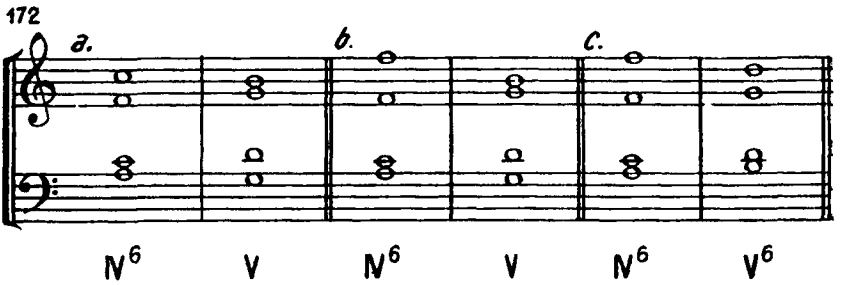
Inversările înlănțuirilor de mai sus vor ilustra relația *subdominantă-tonică*, lăsând loc, bineînțeles, și altor eventualități.

Subdominantă-dominantă

Grație răsturnării acordurilor, relația IV-V nu mai este acum atât de riguros încorsetată. Pericolul mersului treptat continuă să pândească:

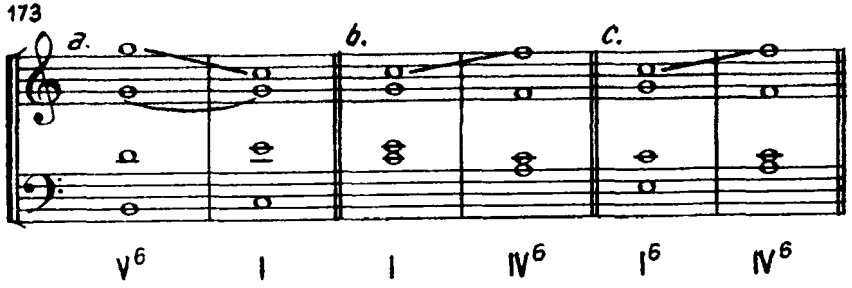


Soluțiile sunt mai diverse acum:



Apariția răsturnărilor permite sopranului o linie melodică mai bogată, putând să conțină *salturi de cvartă* și *cvintă*, care, de data aceasta, nu vor mai crea *cvinte* și *octave interzise*:

173

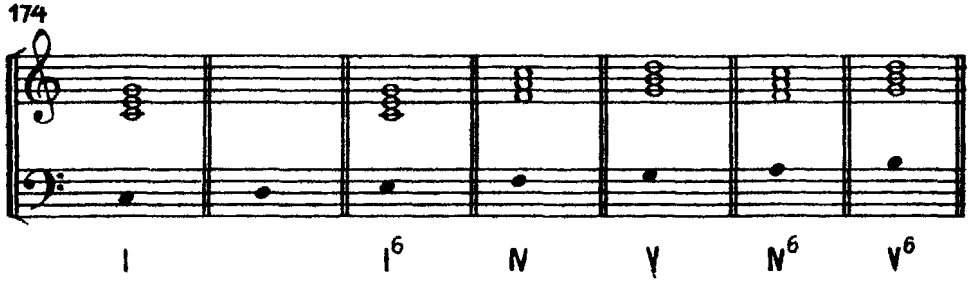


Și celelalte voci câștigă în suplețea mișcărilor melodice, având la dispoziție mai multe eventualități de rezolvare.

Dacă sopranul poate intona acum și salturi de cvartă și cvintă, *basul capătă*, în schimb, *posibilitatea mersului treptat*.

Într-adevăr, cu excepția treptei a II-a, el dispune, grație răsturnării acordurilor, de sunetele întregii game:

174



Melodicitatea vocilor are astfel ocazia să se afirme mai mult, făcând să crească muzicalitatea temelor.

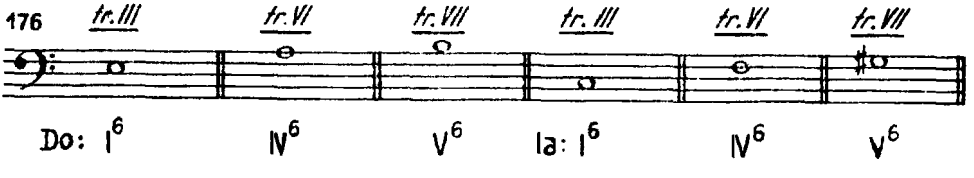
În temele cifrate, când întâlnim cifra 6, vom descoperi fundamentala acordului, fie urcând o sextă, fie coborând o terță:

175

În temele necifrate, atunci când la bas se vor găsi alte sunete decât treptele principale, ele se vor integra în răsturnarea întâi a acordurilor principale. Exceptând treapta a II-a, care nu poate fi deocamdată utilizată, se va armoniza:

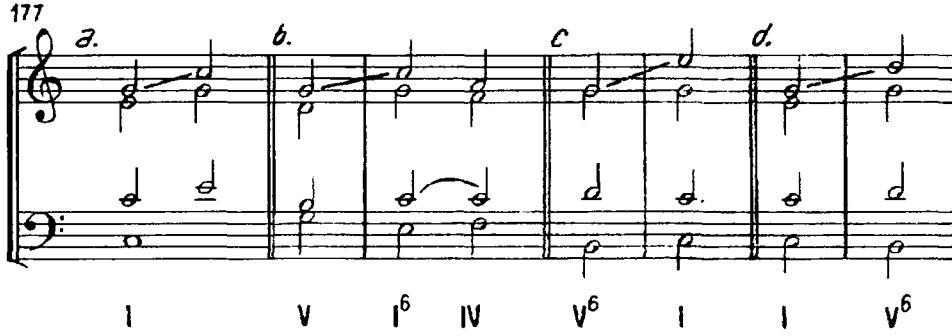
- treapta a III-a cu acordul I^6;
- treapta a VI-a cu acordul IV^6;
- treapta a VII-a cu acordul V^6, astfel:

176



La un cânt (sopran) dat, se va urmări realizarea unui bas cât mai melodic, care să echilibreze și mersul vocilor externe. Salturile la sopran pot fi contracarate, fie prin ținerea notei la bas (dacă se produc în aceeași măsură, de la un timp tare la unul slab), fie printr-o mișcare redusă a acestei voci:

177

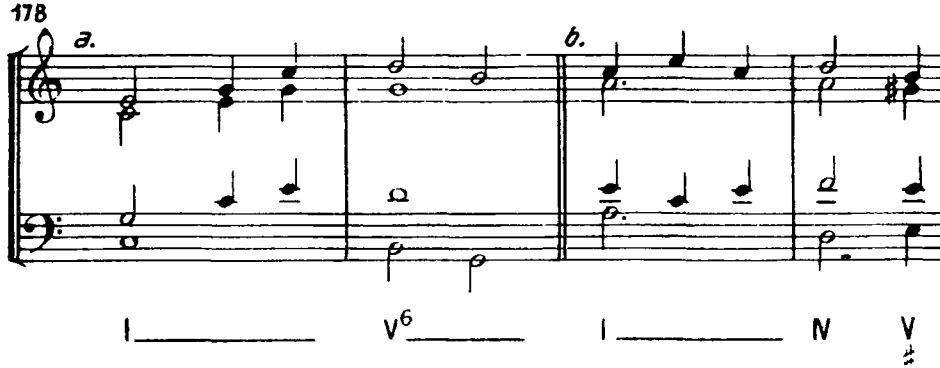


De reținut: *sextele și terțele între bas și sopran asigură armoniilor o sonoritate rotundă, plină. Încheierea temelor se va realiza cu acorduri în stare directă.*

Despre schimbările de poziție

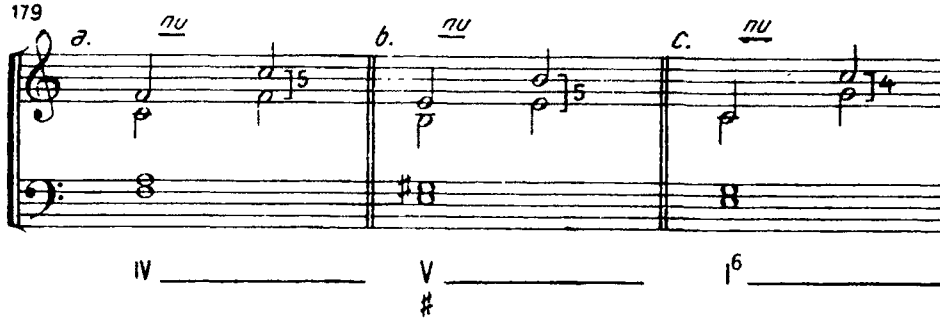
Din motive de ordin ritmic și melodic sau pentru a corecta sau preîntâmpina anumite erori de armonie, recurgem, deseori, la *schimbarea poziției acordului* (care nu trebuie confundată cu schimbarea stării acordului, când apare alt sunet la bas). În *schimbarea de poziție*, starea și cifrajul acordului rămân aceleași, ca și basul, numai celelalte trei voci intonează alte elemente ale aceluiași acord:

178



În aceste cazuri, se va avea în vedere evitarea apariției unor *cvarte* și *cvinte goale*:

179



Pentru remedierea acestor sonorități, ele vor fi însoțite de *repetarea terței acordului*:

Totuși, *schimbările de poziție* trebuie să se facă cu *economie* și cu *multă prudență*.

Abuzul de arpegii deranjează specificul stilului coral, arpegiile ținând, în primul rând, de muzica instrumentală. Pe lângă aceasta, ele dau ocazia producerii cuvintelor și octavelor paralele sau contraparalele pe *timpi simetrici*, pe care schimbările de poziții nu le salvează, după cum am arătat la momentul respectiv.

VIII. RĂSTURNAREA A II-A A ACORDURILOR PRINCIPALE

CATEGORIILE DE ACORDURI

În răsturnarea a doua, un acord are cvinta la bas.
Față de nota din bas, *fundamentala* și *terța* acordului se găsesc la intervale de *cvartă* și *sextă*:

181

Cifrat 6/4, acordul se numește de *cvartă* și *sextă* sau *cvart-sext acord*. În această etajare, funcția respectivă este atât de slab reprezentată și de nestabilă, încât aducerea și rezolvarea sa impun o serie de precauții, grupate în mai multe aspecte și procedee. Iată de ce, spre deosebire de stările acordului expuse anterior, vom deosebi aici mai multe categorii de răsturnări.

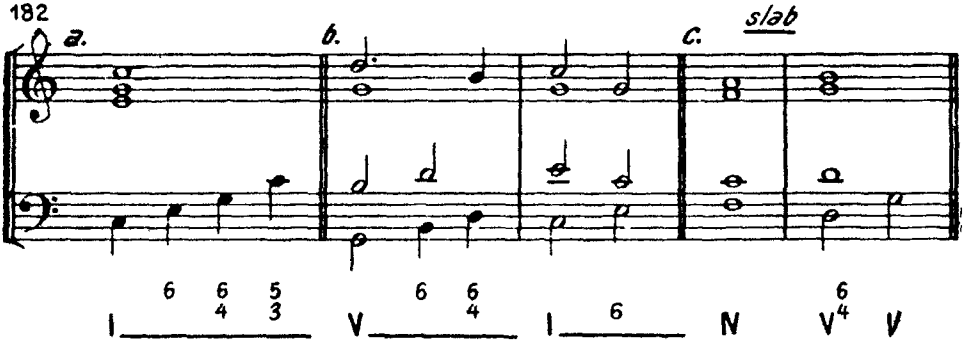
Acorduri de $\frac{6}{4}$

- **1. consonante (pe armonie ținută, prin arpegiu)**
- **2. aparent disonante (cu note vecine)**
  - **de întârziere**
  - **de apoglatură**
  - **de broderie**
  - **de pasaj (trecere)**
  - **de anticipație**
  - **de echappée etc.**

Acorduri de 6/4 consonante (pe armonie ținută, prin arpegiu)

Prea slabă pentru a instaura o armonie, răsturnarea a doua va fi pregătită de starea directă sau de răsturnarea întâi a aceleiași armonii. În consecință, basul intonează un arpegiu, de unde și denumirea de acorduri de 6/4 prin arpegiu:

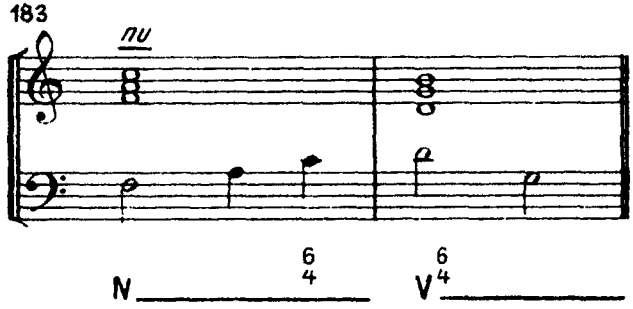
182



Odată adusă, răsturnarea a doua poate fi urmată de o revenire la starea directă sau la răsturnarea întâi a aceluiași acord (ex. 182, a), sau de o nouă armonie (ex. b). În acest caz, *basul* trebuie să meargă *treptat*.

În armonia severă se interzice înlănțuirea a două acorduri de 6/4 succesive:

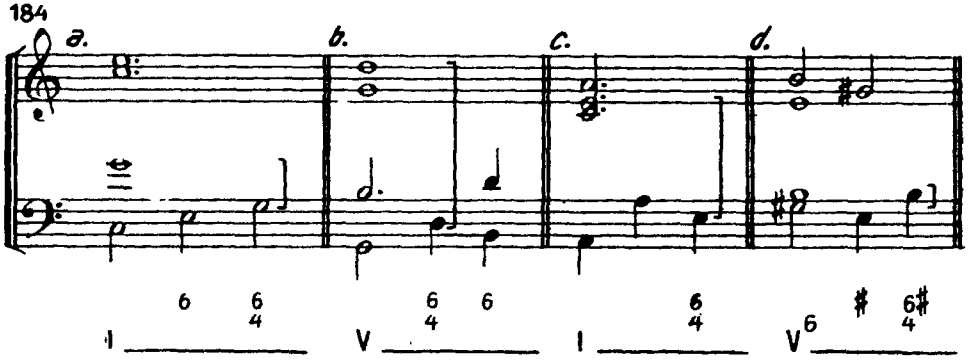
183



Dublări și suprimări de sunete

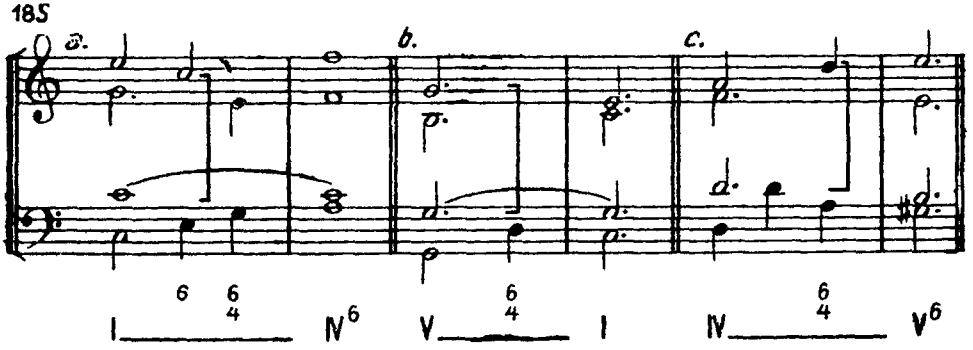
Într-un acord în răsturnarea a doua se dublează, în primul rând, *nota din bas*:

184



În al doilea rând, se poate dubla fundamentala, în cazul acesta, cvarta față de bas:

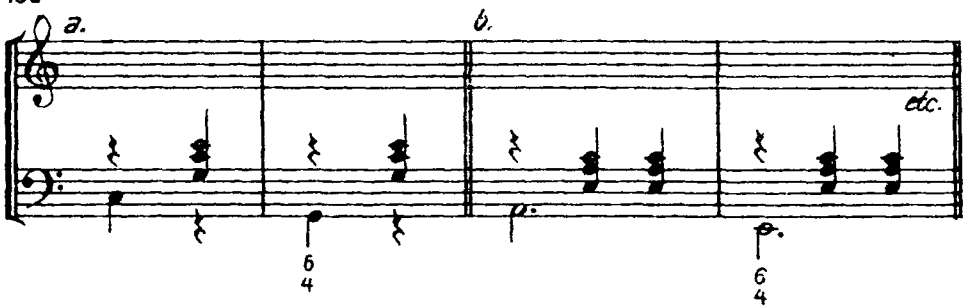
185



Dintr-un acord în răsturnarea a doua nu poate lipsi nici unul din elementele sale. Absența oricăreia din ele ar face acordul de neidentificat.

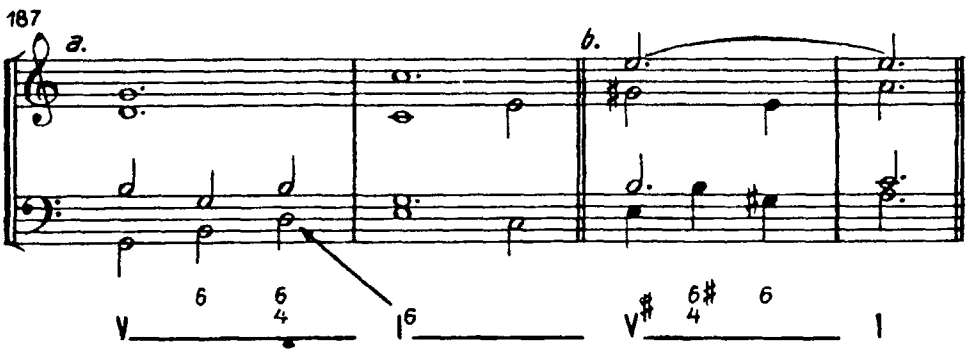
În muzica corală, utilizarea acordurilor de 6/4 prin arpegiu este foarte restrânsă, ea fiind nespecifică stilului coral. Aceste formule armonice rămân tipice stilului instrumental, mai cu seamă în genurile mai ușoare, la acompaniament:

186



În afară de faptul că dispunem de mai multe intensități de afirmare a funcțiunilor, prin folosirea acordurilor în răsturnarea a doua, se câștigă o și mai mare posibilitate de mișcare a basului, care are acum la dispoziție și treapta a II-a (cvintă în acordul dominantei):

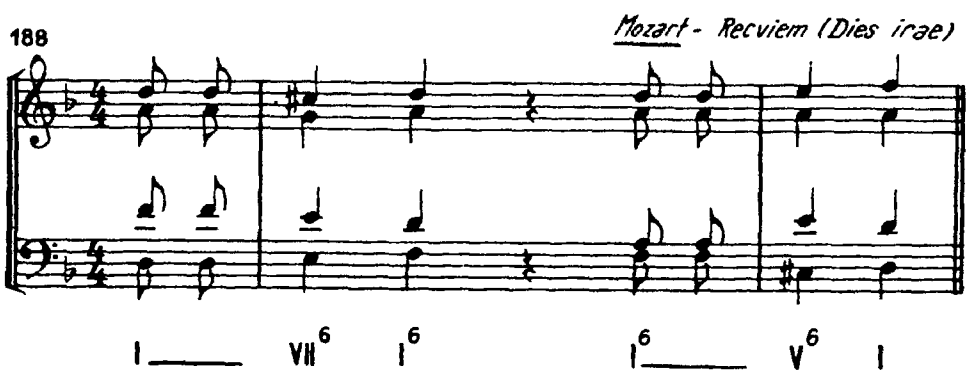
187



În plus, se poate crea o mișcare pe armonie ținută, necesară atât pentru ritm, cât și pentru suplețea înlănțuirilor. Dar, după cum am mai menționat, în muzica corală răsturnarea a doua, *adusă prin arpegiu*, trebuie folosită cu rezervă, pentru că abuzul acestei formule armonice poate anula sobrietatea stilului coral clasic, pe care căutăm să îl deslușim în faza actuală.

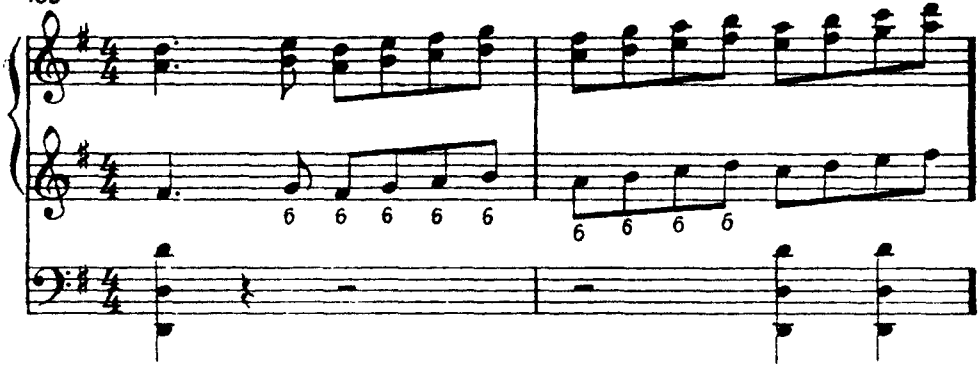
Analizați exemplele următoare, identificând cele două răsturnări.

188



189

Beethoven - Concert pentru pian nr.1



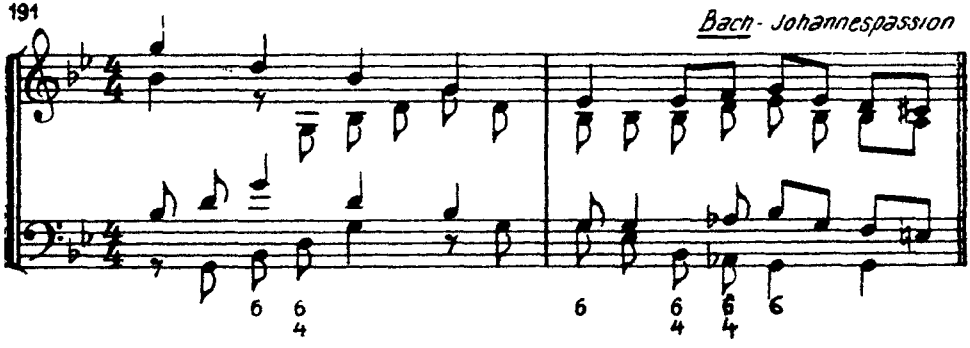
190

Beethoven - Simfonia a III-a (Eroica)

(În răsturnările aduse pe timpi slabi, fundamentala care lipseşte este subînţeleasă, în continuare)

191

Bach - Johannespassion

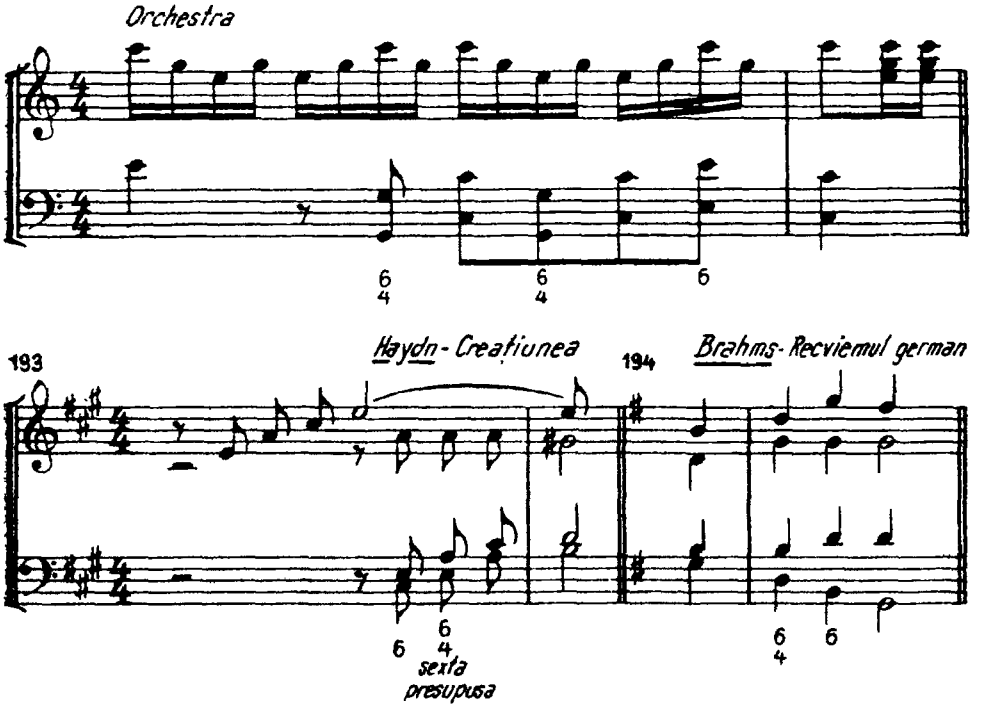


192

Haydn - Anotimpurile

Corul

(fundamentala la orchestră)



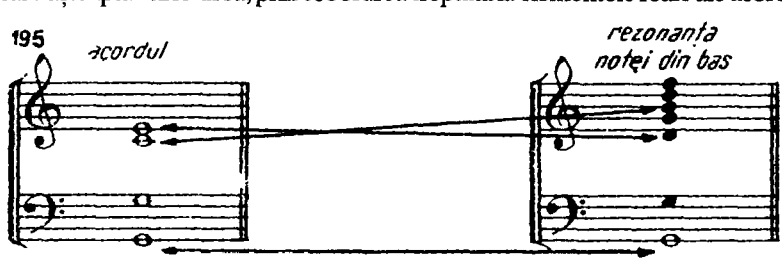
Acordurile de 6/4, aparent disonante (cu note vecine)

Mult mai folosite decât acordurile în răsturnarea a doua prin arpegiu (consonante) sunt acordurile realizate cu *note vecine*, denumite și *aparent disonante*. Dubla lor denumire provine din faptul că ele se realizează prin înlocuirea *terței* și a *cvintei* cu sunetele superioare *alăturate* (respectiv, cvarta și sexta=6/4), *înlocuitoare pentru un moment*, în calitate de *note melodice* (întârzieri, apogiaturi, broderii sau anticipații). În acest moment, de înlocuire temporară, ele se comportă ca niște *disonanțe*, pentru că ne dau senzația unor note străine de acord, care așteaptă *rezolvarea*.

Adjectivul de *aparent* disonante se justifică prin aceea că, în fond, structurile armonice respective reprezintă răsturnarea a doua a unor acorduri de trei sunete, care nu are nimic disonant. Ceea ce le face să devină disonante sunt numai ambianța, relațiile, plasarea într-o anumită formulă armonică.

Mai recent, s-au adus și explicații *obiective*, pentru a se lămuri caracterul disonant al răsturnării a doua.

Intonând un acord în răsturnarea a doua, cvinta, care este la bas, emite cel mai activ rezonanța (sunetele armonice), dintre care se impun, în primul rând, *cvinta* și *terța* respectivă. Or, tocmai aceste două elemente ale rezonanței se interferează cu *cvarta* și *sexta* din acordul emis, creând conflictul care așteaptă rezolvarea, prin coborârea treptată la elementele reale ale acordului:

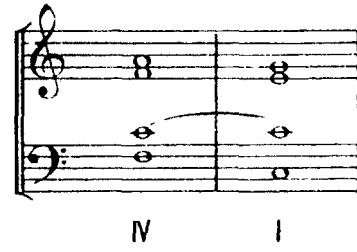


Ceea ce trebuie remarcat și subliniat la aceste acorduri de 6/4 este *instabilitatea* lor, care impune rezolvarea, adică aducerea sunetelor reale.

Acordul de 6/4 întârziere[1] (suspensie)

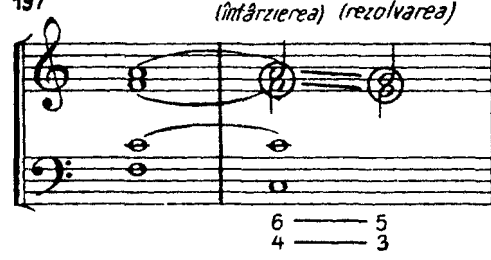
După cum o arată și denumirea, aceste acorduri provin din întârzierea unor sunete care înlocuiesc pentru un moment elementele reale, efective, ale acordului, la care simțim nevoia rezolvării.

196



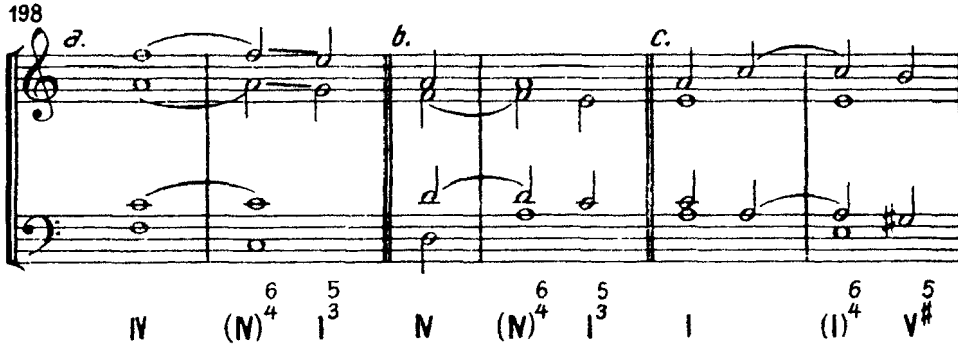
O înlănțuire simplă ca aceasta poate crea, prin întârzierea a două elemente, situația următoare:

197

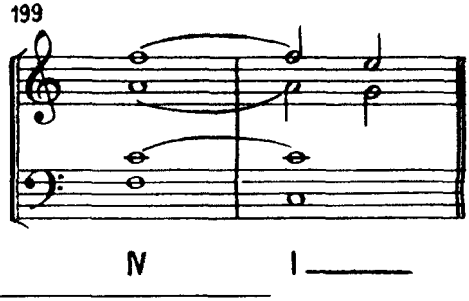


Întrucât sunetele întârziate nu pot afirma o armonie proprie, cifrajul funcțiunilor va marca situația, prin notarea funcției aparente între paranteze, astfel:

198



199

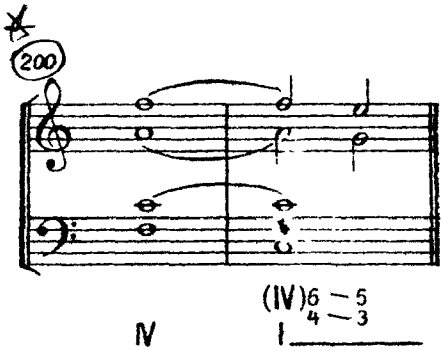


În acordurile de 6/4 astfel realizate, funcția reală este aceea a rezolvării. Iată de ce unii autori cifrează funcția rezolvării chiar din momentul întârzierii:

[1] Întârzierea este un sunet prelungit din acordul anterior (unde era o notă reală), străin în acordul următor, unde creează necesitatea rezolvării.

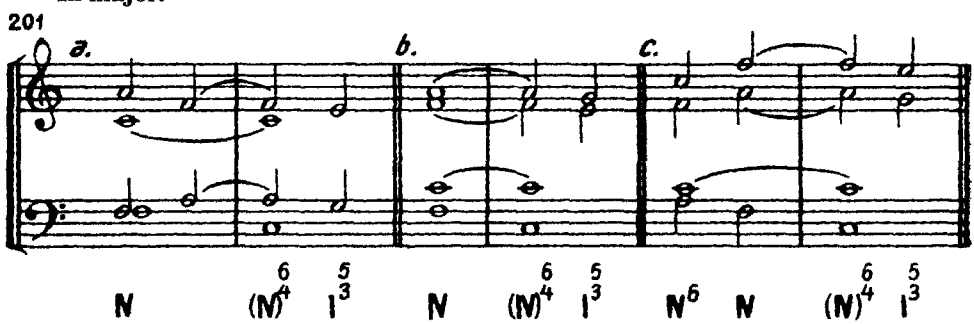
În consecință, un cifraj complet ar trebui să le reunească pe amândouă:

Dar cum spiritul de simplificare trebuie să evite aglomerarea și complicațiile, ne vom limita prin a încadra în paranteze funcțiile aparente în răsturnarea a doua, provenită din sunete melodice, semnalând, astfel, că nu e vorba de o funcție reală, de sine stătătoare.

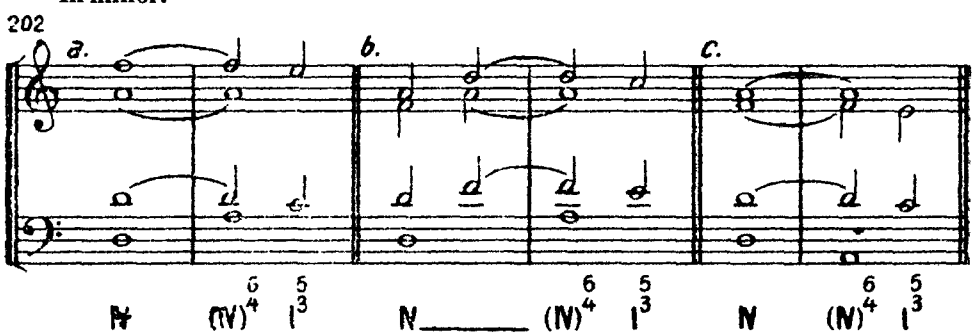


Acorduri de 6/4, de întârziere, pe tonică

În major:



În minor:

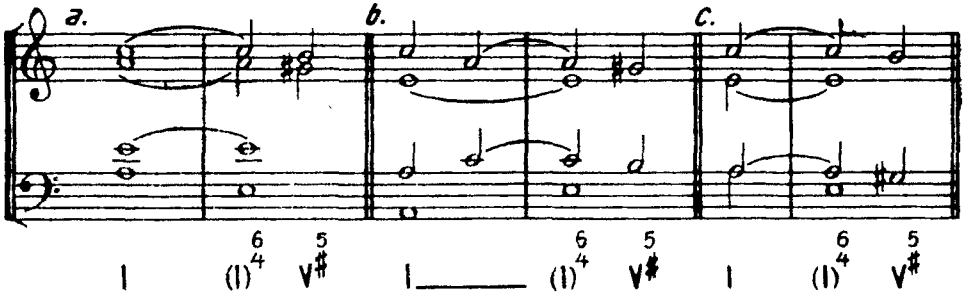


Acorduri de 6/4, de întârziere, pe dominantă

În major

În minor:

204



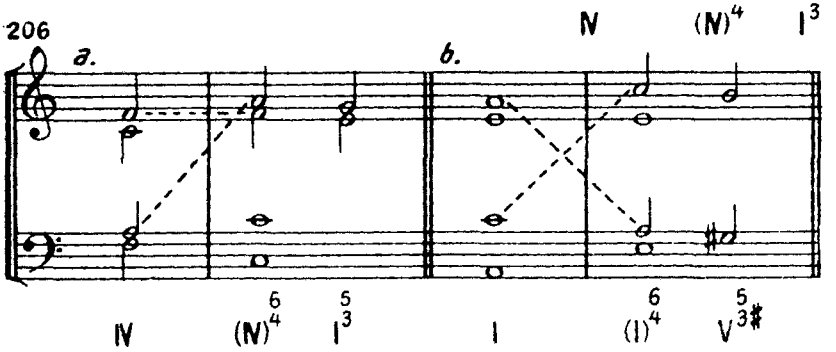
După felul cum sunt aduse, întârzierile pot fi: *pregătite*, *semipregătite* și *nepregătite*.

205

1. *Întârzierile pregătite* mențin notele de întârziere de la acordul precedent (unde erau note reale) la aceleași voci și înălțimi:

2. *Întârzierile semipregătite* conțin notele de întârziere din acordul precedent, dar ele sunt distribuite acum la alte voci:

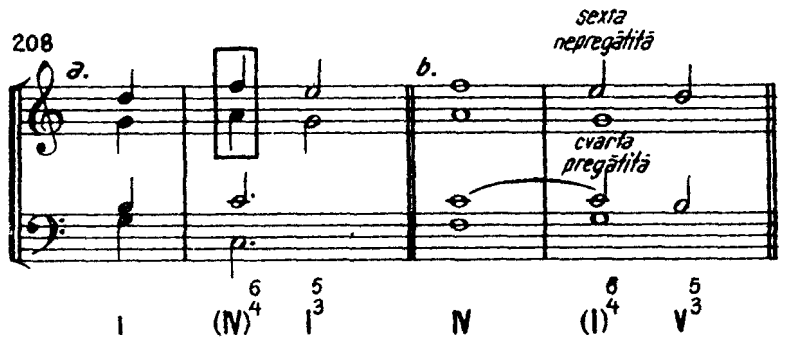
206



O dovadă în plus că acordul de 6/4 cu note vecine nu constituie o armonie efectivă ne oferă și faptul că intercalarea unui asemenea acord nu ne salvează de cvinte și octave paralele. În acest caz, armoniile reale pe care le separă se leagă ca și când el n-ar exista. În cazul de mai jos e vorba de cvinte paralele:

207

3. *Întârzierile nepregătite* nu mai intră în componența acordului precedent, ci atacă brusc o nouă armonie. Iată de ce ele vor fi asimilate cu *apogiaturile*:



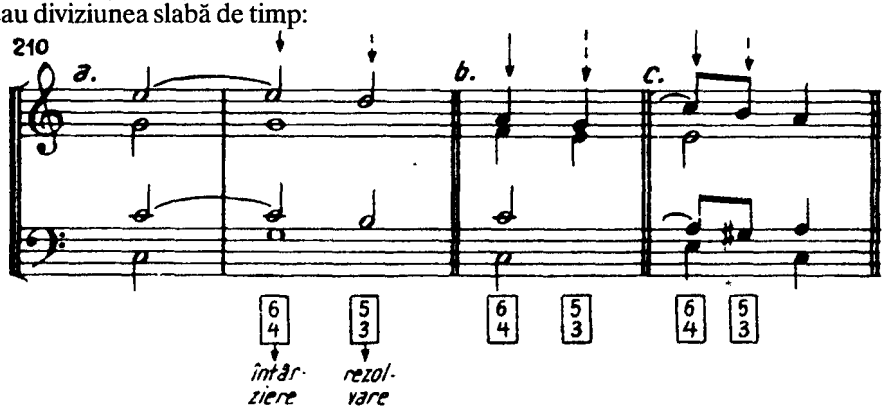
Acordul de 6/4, de apogiatură[2]

Acordul de 6/4 de *apogiatură* sau de *întârziere nepregătită*, comportându-se în rezolvare identic cu acordurile anterior prezentate, ne oferă în plus o nouă dovadă a faptului că el nu constituie o armonie reală, de sine stătătoare.

În înlănțuirea V-I se poate intercala un acord de apogiatură (IV) 6/4 care, deși dă naștere relației V-IV, va fi admis, pentru că în 6/4 funcția subdominantei nu se impune efectiv:

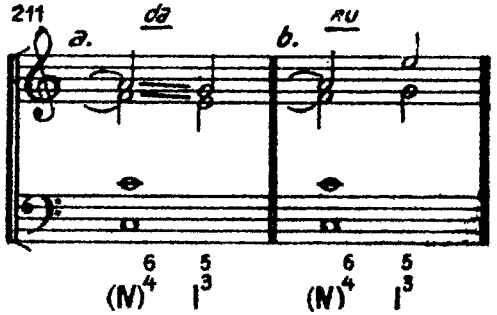
Condițiile de realizare

,1. Apariția (6/4) pe timp tare sau diviziune tare de timp, cu rezolvarea (5/3) pe timp slab sau diviziunea slabă de timp:

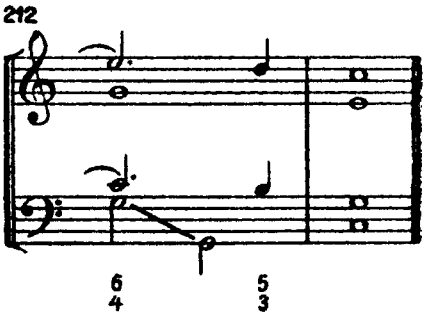


[2] Apogiatura (din italienescul *appoggiare* = a sprijini, a susține) este o notă străină de acordul în care se produce, ornamentând la o secundă superioară sau inferioară un element real al acordului respectiv. Caracteristica sa o constituie apariția pe timp sau fracțiune tare de timp, aducând astfel o evidențiere, o accentuare internă în discursul muzical.

2. Rezolvarea corală strictă se realizează prin coborârea, la aceeași voce, a sextei la cvintă (6-5) și a cvartei la terță (4-3):



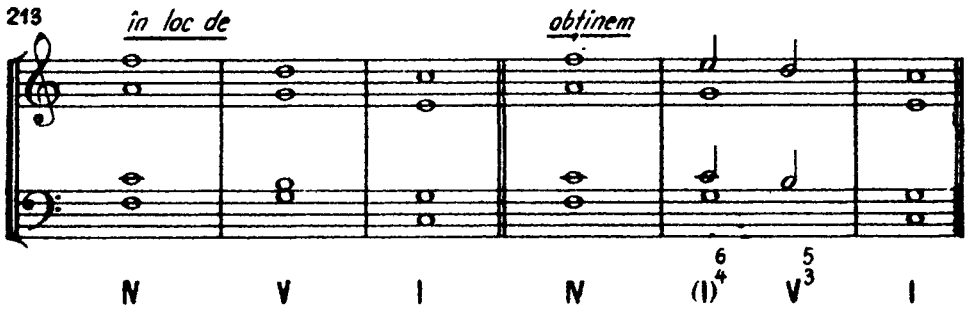
3. Atât în momentul întârzierii, cât și în cel al rezolvării, basul rămâne pe loc. El se consideră neschimbat, dacă face un salt de octavă:



4. În ambele momente (întârziere și rezolvare) se dublează nota din bas. Aceste acorduri vor fi practicate deocamdată numai pe tonică și dominantă.

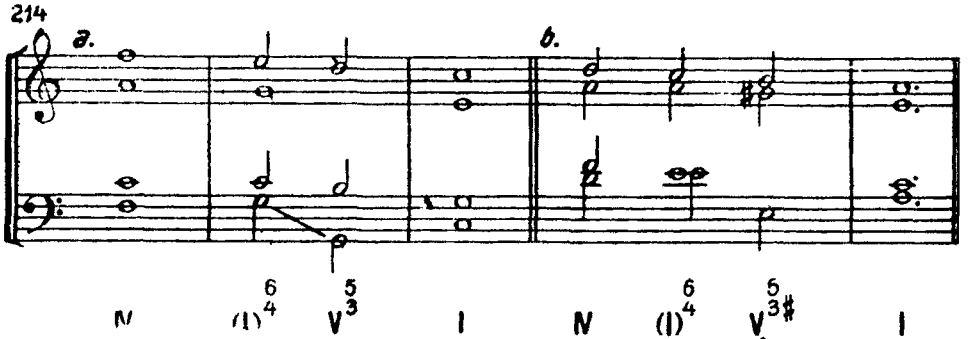
Acorduri de 6/4 cadențial (cadențat)

Având aceleași caracteristici ca și acordurile prezentate mai sus, acordurile de 6/4 cadențiale sunt plasate la sfârșitul frazei muzicale, contribuind la realizarea cadenței perfecte, de unde le vine și denumirea. Grație acestui acord de 6/4, se obține, la finaluri, o desfășurare mai lină, mai melodică și mai legată.



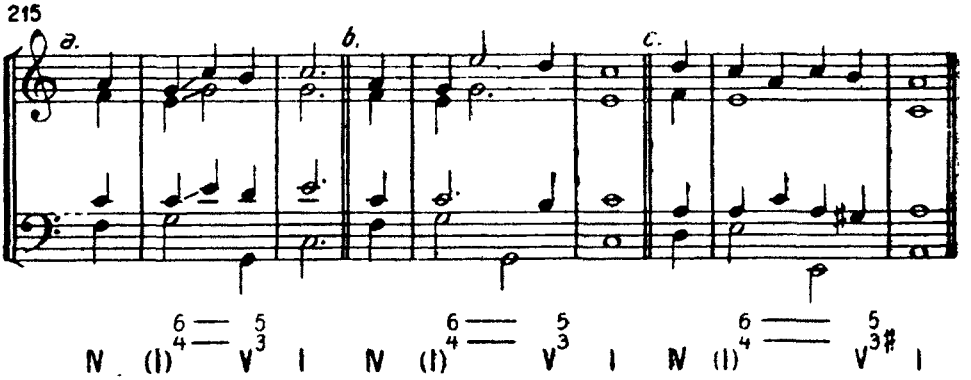
Specific acordului de 6/4 *cadențial* este saltul de *octavă coborâtoare* al basului:

214



Necesitățile ritmico-melodice permit aici unele rezolvări figurate. În acest caz, acordul de 6/4 își schimbă poziția, înainte de a se rezolva la 5/3:

215

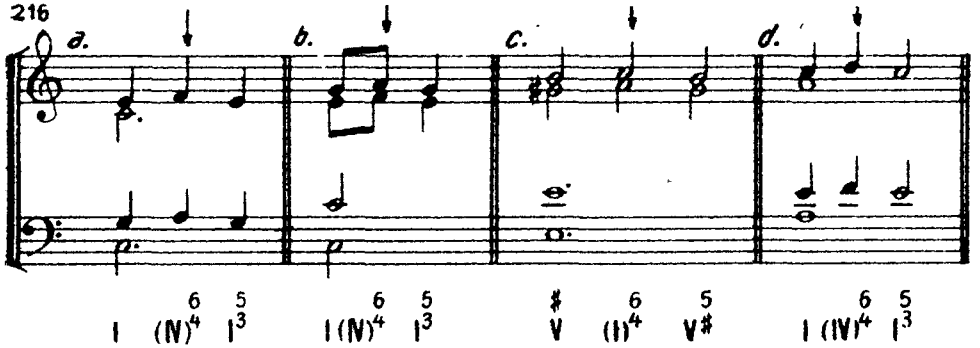


Acorduri de 6/4, de broderie[3]

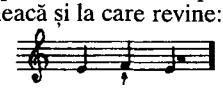
1. Pe bas ținut

Dacă avem nevoie de mișcare, pe un bas care stă, sau dacă melodia *brodează superior* *terța* sau *cvinta* acordului de *tonică* sau de *dominantă*, putem realiza (cu mijloacele de care dispunem până acum) acordul de 6/4, de broderie:

216



[3] Denumită și *notă de schimb*, broderia este o notă ornamentală, plasată pe timp sau fracțiune slabă de timp, la o secundă superioară sau inferioară față de unul din elementele acordului, de la care pleacă și la care revine:

broderie superioară  *broderie inferioară*

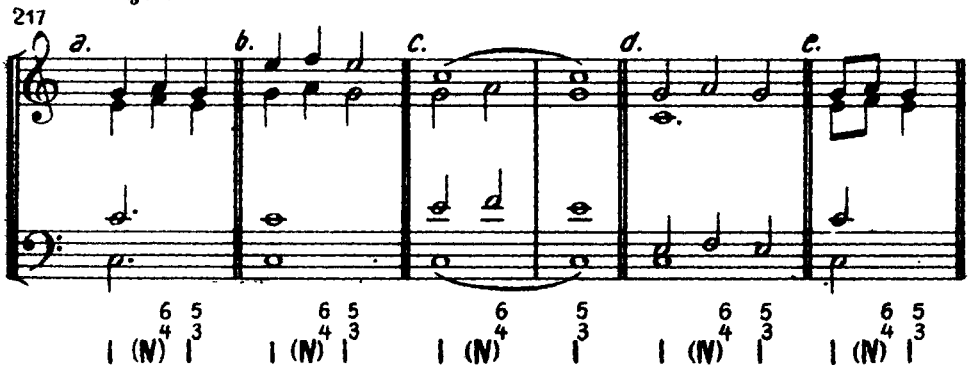
După cum se observă, acest acord provine dintr-o dublă brodare a terței și cvintei acordului, în timp ce fundamentala din bas și dublarea ei rămân pe loc. În acest caz, acordul de 6/4 de broderie este intercalat între două acorduri identice, în stare directă, care impun totodată și funcția reală, pe întreaga formulă armonică.

Ca și în cazul întârzierilor, acordul de 6/4 de broderie va fi realizat, deocamdată, numai pe *tonică* și *dominantă*.

Acorduri de 6/4, de broderie, pe tonică

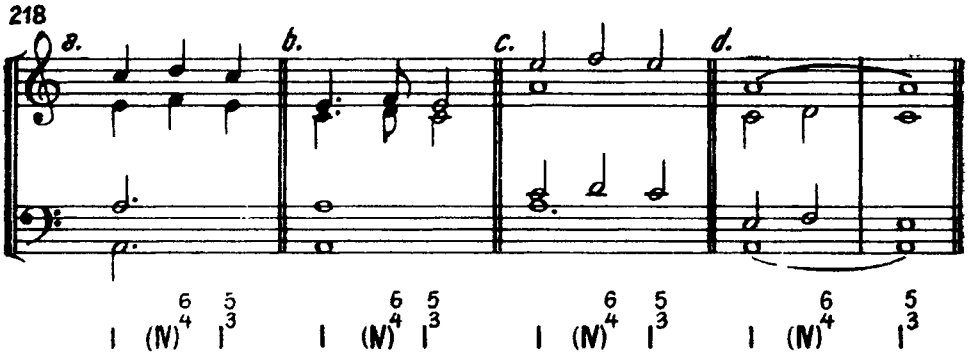
În major:

217



În minor:

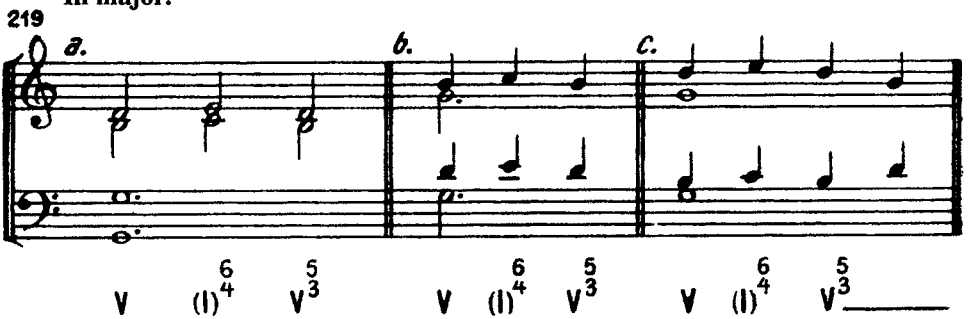
218



Acorduri de 6/4, de broderie, pe dominantă

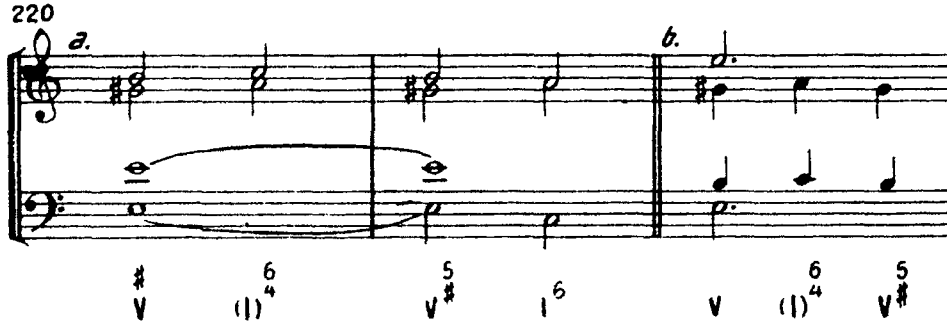
În major:

219



În minor:

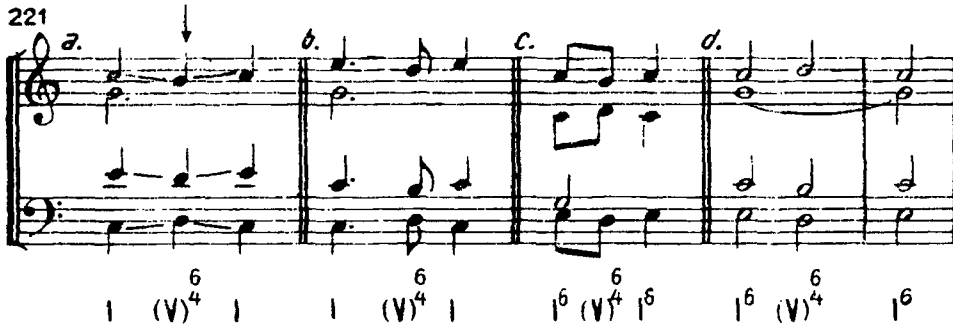
220



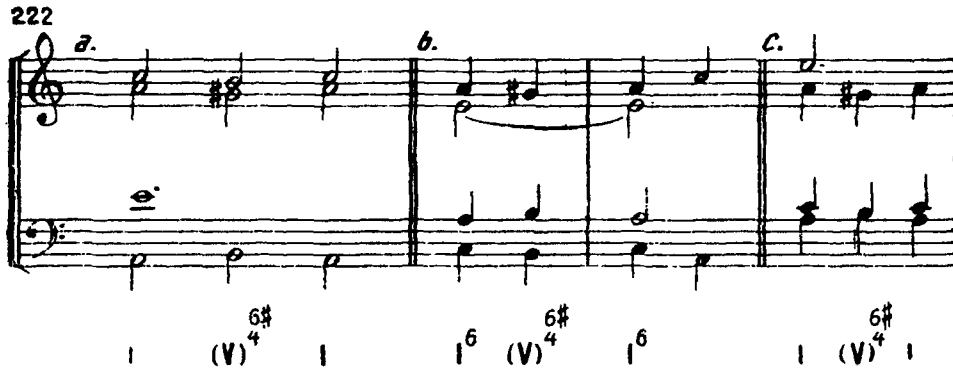
2. Prin brodarea basului

Angajarea basului într-o *brodare la trei voci* a acordurilor de *tonică* și *subdominantă*, din stare directă sau răsturnarea întâi, constituie un alt procedeu de obținere a acordului de 6/4:

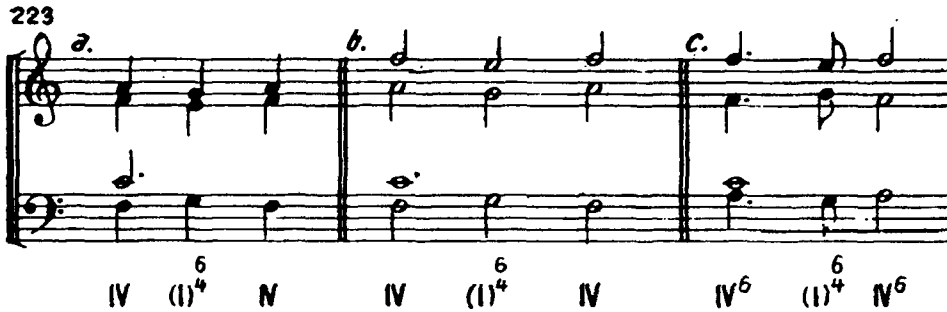
221



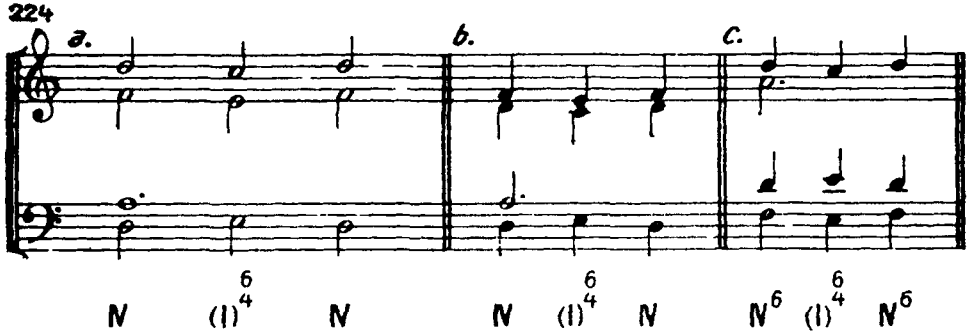
222



223



224



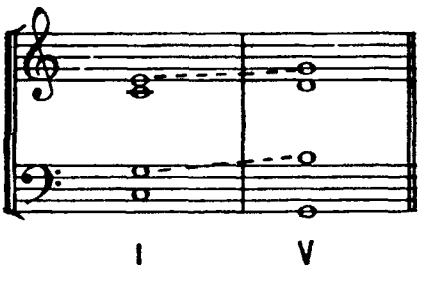
Condițiile de realizare

- apariția lui 6/4 pe timp slab sau fracțiune slabă de timp, intercalată între două acorduri identice, în stare directă sau în răsturnarea întâi;
- vocile care brodează (două voci pe bas ținut și trei voci în brodare la bas) pleacă și revin la același element;
- în aceste situații ale acordului de 6/4 se dublează sunetul din bas.

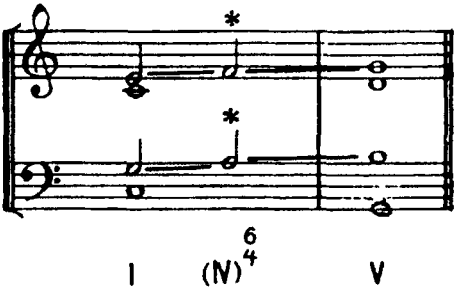
Acordul de 6/4, de pasaj (trecere)

Dacă recurgem și la alte note melodice, vom constata că, în înlănțuirea I-V, intervalele de terță de la sopran și tenor permit să se facă legătura prin note de pasaj (trecere), care creează, în acel moment, un acord de 6/4, numit, în consecință, de pasaj[3]. Și în acest acord se va dubla basul, iar cele două voci, care se deplasează, vor merge treptat.

225

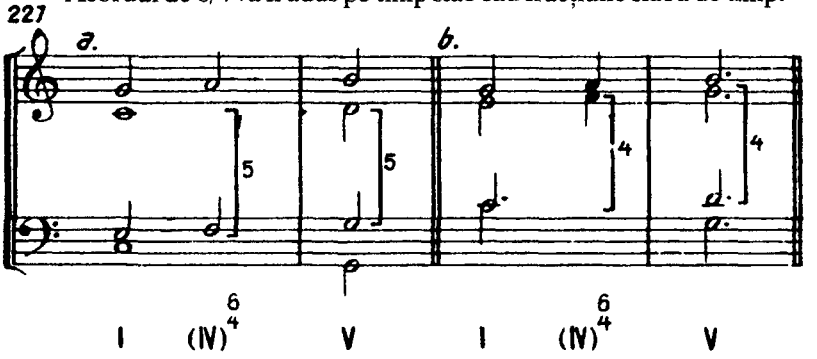


226



Acordul de 6/4 va fi adus pe timp slab sau fracțiune slabă de timp:

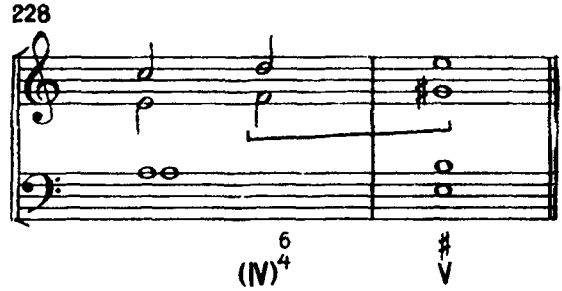
227



[3] Asemenea acorduri de pasaj ar putea fi create și în cadrul altor înlănțuiri. Cum însă acordurile obținute ar aparține altor trepte decât celor principale, amânăm practicarea lor.

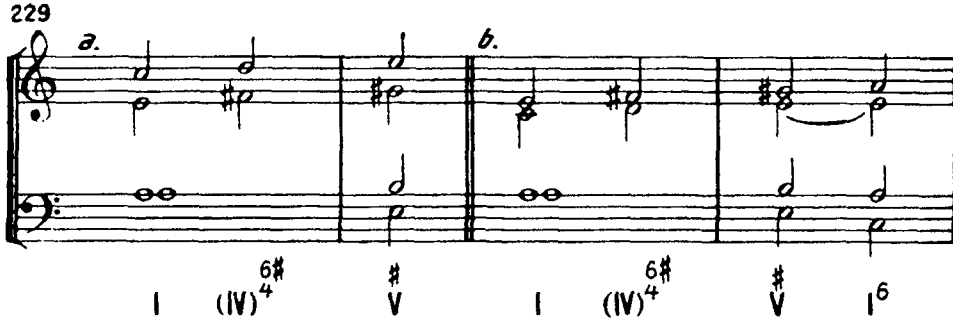
În *minor*, aducerea acestui acord pune unele probleme de ordin melodic. Una din voci, în mersul ei, va parcurge un interval de *secundă mărită* (admisă, după cum știm, la o voce internă):

228



Dar *rațiunea melodică* pentru care au apărut notele de pasaj este oarecum în impas. Iată de ce, într-o asemenea situație, e de preferat versiunea minorului melodic:

229

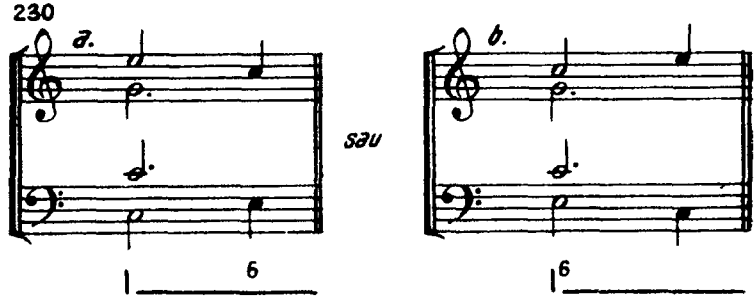


După cum se constată (cazul *b*), în această variantă, mersul poate fi încredințat chiar și sopranului.

Acordul de 6/4, de pasaj și broderie

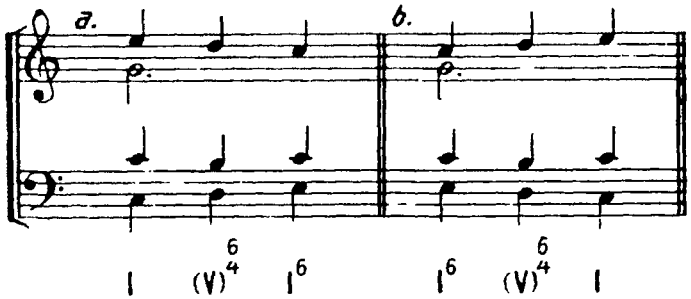
Acest acord este unul din cele mai frecvent întâlnite în literatura muzicală și se intercalează *între două acorduri cu aceeași funcțiune*, unul fiind în stare directă și celălalt în răsturnarea întâi:

230



Încercând să îmbogățim mersul vocilor, ca și situația armonică, vom interpune un acord rezultat din notele de pasaj și broderie:

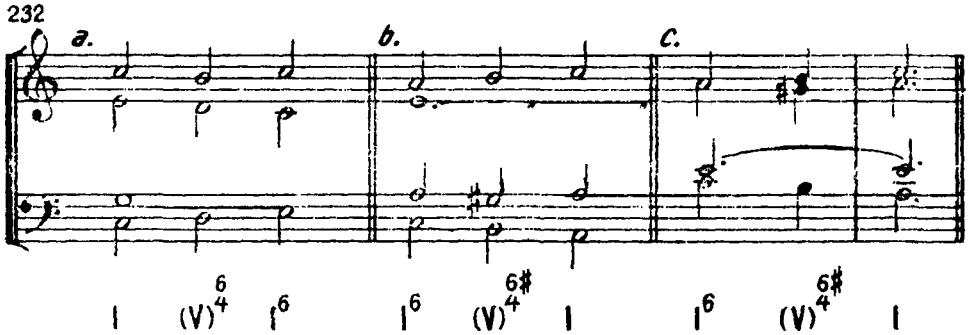
231



S-a obținut, astfel, un acord de 6/4 de *pasaj* și *broderie*

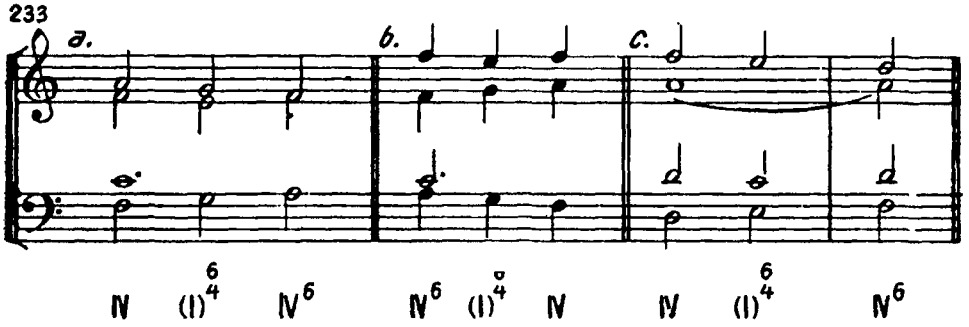
Între două acorduri de tonică:

232



Între două acorduri de subdominantă:

233



Condițiile de realizare

1. Acordul de 6/4, de pasaj și broderie se interpune între două acorduri cu aceeași funcțiune, unul fiind în stare directă și celălalt în răsturnarea întâi, fiind plasat pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

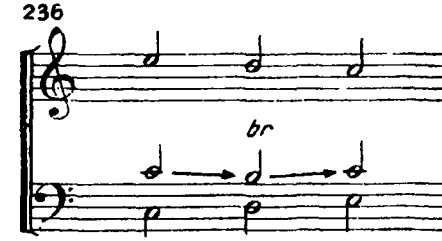
2. Mersul vocilor, obligatoriu și treptat, se desfășoară astfel:

– o voce trece de la fundamentala acordului la terța sa:

234

– o a doua voce merge simultan și contrar, de la terță la fundamentala acordului;

– cea de-a treia brodează inferior fundamentala;



– cea de-a patra voce ține pe loc nota comună.

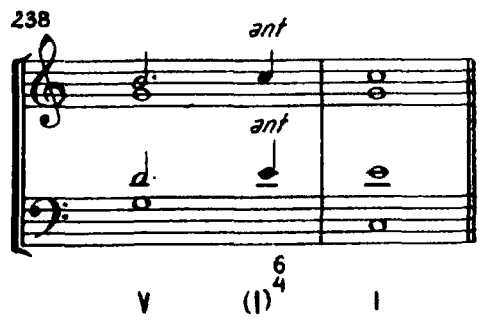
Bineînțeles, aceste mișcări pot fi încredințate oricăror voci, cu excepția basului, care nu va realiza decât mersul treptat: *de la fundamentală la terță* sau *invers*.

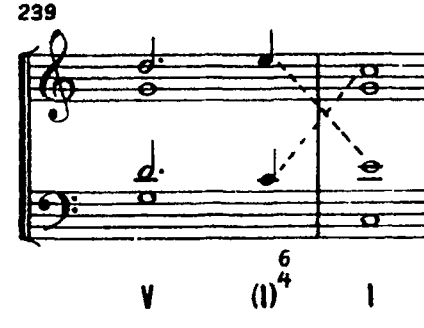
3. Ca și în celelalte acorduri de 6/4, se va dubla sunetul din bas.

Acordul de 6/4, de anticipație[4]

Foarte mult utilizat în muzica preclasică și clasică, pentru finalurile cu un caracter amplu și solemn, acordul de *6/4 de anticipație* se realizează în cadența de încheiere, de la acordul dominantei la cel al tonicii, care-și anunță, cu anticipație, terța și fundamentala:

Anticipația este directă, când se repetă la aceeași înălțime și voce, ca în exemplul de mai sus, și *indirectă*, când reapare, ca notă reală, la altă voce:





[4] Se numește *anticipație* nota străină de acordul în care apare, dar reală în acordul următor; (ea este, într-un fel, inversul întârzierii).

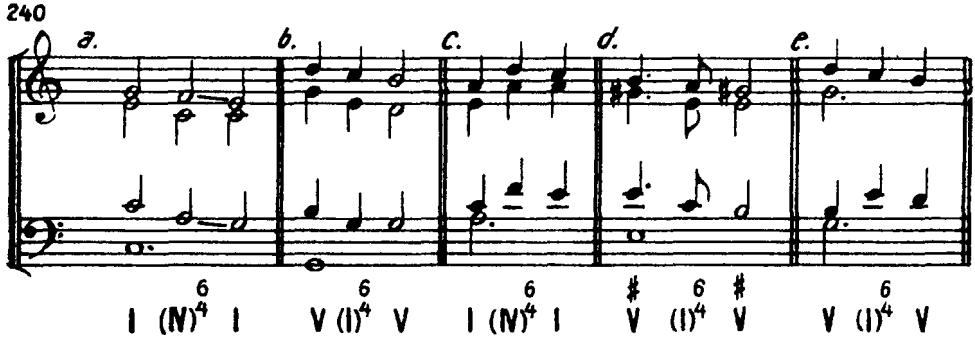
Condițiile de realizare

1. Acordul se plasează în cadența finală: dominanta-tonică, pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.
2. Se dublează basul.

Alte acorduri de 6/4, pe bas ținut

Sunt reunite aici câteva acorduri de 6/4, a căror frecvență în literatura muzicală este mai redusă decât a celorlalte, expuse până acum. Ele provin din combinarea notelor de pasaj cu apogiaturi, pe timpi slabi:

240

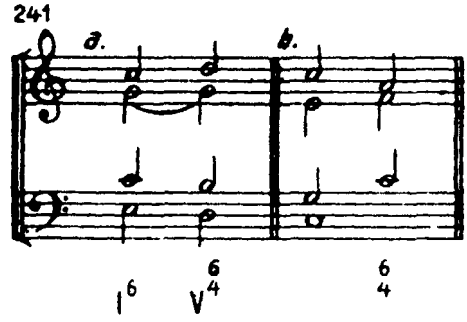


Aduse în același timp, și prin mers treptat și prin salt, acordurile acestea au comun:
- apariția acordului de 6/4 pe timp slab;
- rezolvarea constantă prin mers treptat coborâtor a sextei și cvartei;
- menținerea basului pe apariție și rezolvare;
- dublarea basului.

Alte soluții

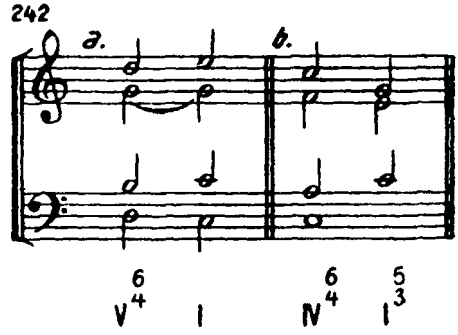
Prin prezentarea celor mai caracteristice situații și soluții ale acordului de 6/4, nu s-au epuizat toate posibilitățile aparițiilor și rezolvărilor sale. Spre exemplu, acordul de 6/4 se consideră pregătit, dacă în acordul anterior figurează *cvarta* (*a*) sau *sunetul din bas* (*b*):

241



De asemenea, un acord se consideră rezolvat dacă în acordul următor se mențin *cvarta* (*a*) sau *sunetul din bas* (*b*):

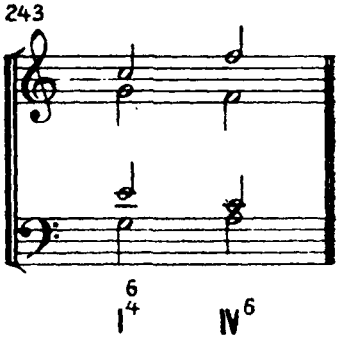
242



Între excepții figurează acordul tonicii, care poate fi dispensat de pregătire, dar nu și de rezolvare.

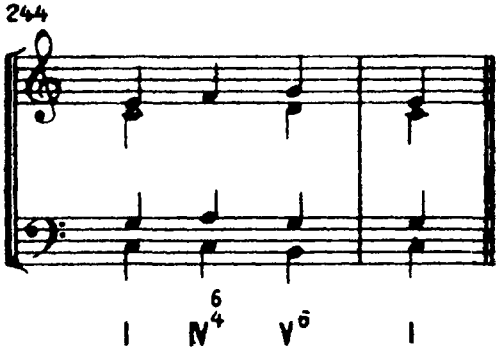
Între rezolvările excepționale se menționează că acordul tonicii se consideră rezolvat și prin *mersul treptat al basului:*

243



Când unul din sunetele care formează cvarta (în acordul de 6/4) merge prin semiton, acordul se consideră rezolvat:

244



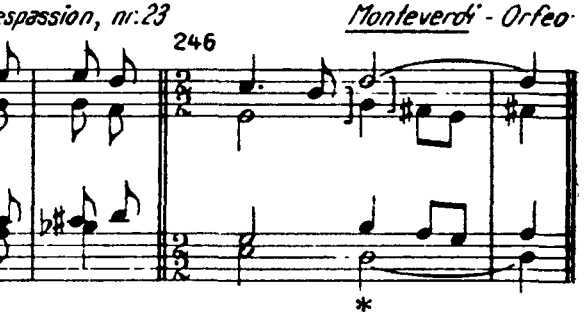
Identificați și analizați, din exemplele ce urmează, prezența acordurilor de 6/4, *aparent disonante.*

245

Bach - Johannespassion, nr. 23

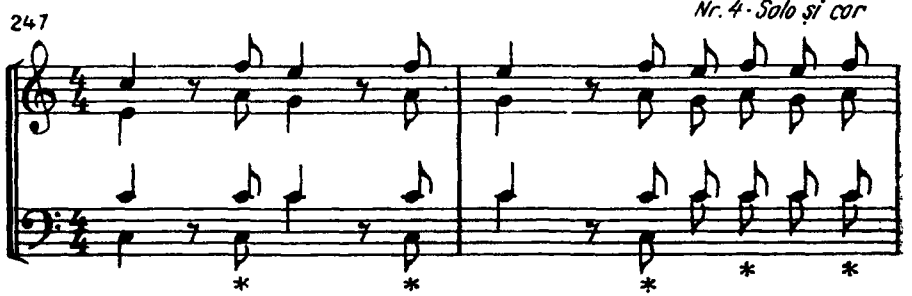
246

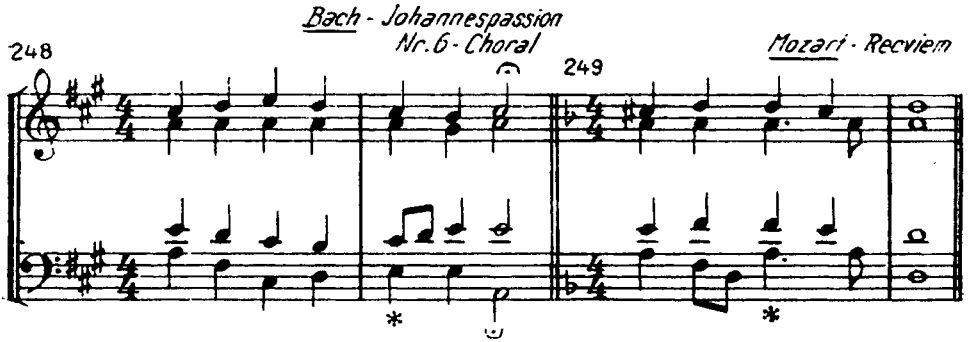
Monteverdi - Orfeo

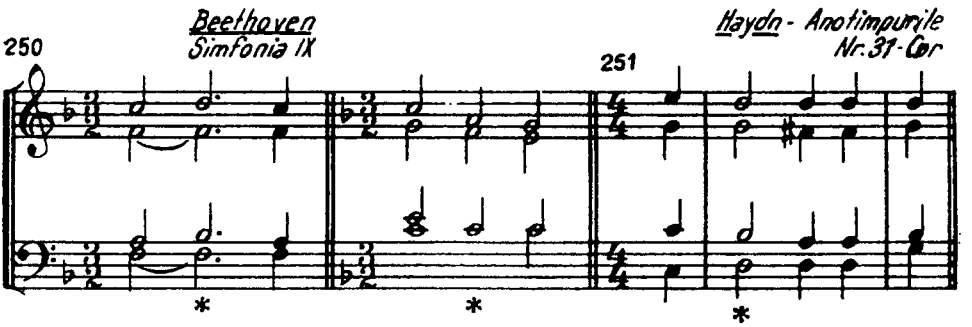


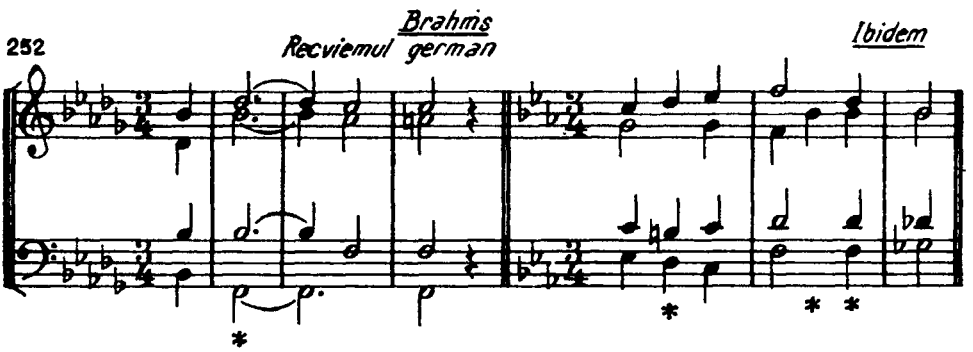
247

Haydn - Creațiunea
Nr. 4 - Solo și cor




Bach - Johannespassion
Nr. 6 - Choral
248
249
Mozart - Recviem


Beethoven
Simfonia IX
250
251
Haydn - Anotimpurile
Nr. 31 - Cor


Brahms
Recviemul german
252
Ibidem

253

Haydn - Creațiunea
Nr. 4 - Cor și soliști

254

Wagner - Lohengrin
Imnul nupțial

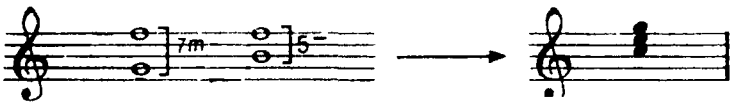
IX. SEPTIMA DE DOMINANTĂ[1]

Venind la rând, în ordinea rezonanței naturale, armonicul 7 creează, alături de celelalte elemente, acordul de *septimă de dominantă*, fapt pentru care este considerat o disonanță naturală.

Spre deosebire de alte disonanțe, *septima de dominantă* ne dă senzația unei adăugări firești. Unii teoreticieni, printre care și Helmholz, se întrebau dacă n-ar trebui să considerăm această septimă naturală drept o consonanță a sunetului fundamental respectiv.

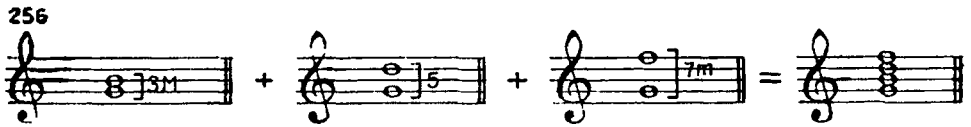
Relația creată de întâlnirea dintre *fundamentală* și *septimă* nu constituie singura disonanță a acestui acord, căci prezența și a unei *cvinte micșorate*, între *terță* și *septimă*, îi sporește sensibilitatea, atractivitatea și necesitatea rezolvării la tonică, amplificând astfel funcțiunea dominantică, ceea ce face din acest acord un puternic mijloc de afirmare a tonalității. Posedând această mare forță tonală, el va constitui și un element eficace în modulație:

255



Suprapunând o terță trisonului de dominantă, obținem *acordul de septimă de dominantă*, a cărui alcătuire constă din: *terță majoră*, *cvintă perfectă* și *septimă mică*:

256



Această alcătuire a acordului rămâne constantă atât în major, cât și în minor. În consecință, un acord de *septimă de dominantă* este comun celor două tonalități omonime (De major – do minor):

257

[1] Lui *Monteverdi* (1567-1643), al cărui nume stă la temelia operei, i se atribuie îndrăzneala de a fi fost primul care a folosit septima, fără a o mai pregăti, liberând astfel acordul, care avea să capete o viață nouă în afirmarea muzicii tonale. Prezența acestui acord poate fi întâlnită și mai înainte, dar el este tratat mai mult ca o formație trecătoare, nu de sine stătătoare.

Cifrajul acordurilor în tonalități majore

Iată cifrajul complet al acordului de septimă:

În practică, intervine, ca și până acum, simplificarea cifrajului, care va marca numai elementele esențiale; în cazul de față, *fundamentala* și *septima*.

În consecință, în mod curent, se va folosi cifrajul simplificat, astfel:

Cifrajul acordurilor în tonalități minore

Prezența sensibilei, care trebuie să fie semnalată în tonalitățile minore, va fi precizată în cifraj, astfel:

(Diezul, prezent în ex. 260, va fi înlocuit cu *becar* sau *dublu diez*, conform cu semnul de alterație al sensibilei în diferite tonalități minore).

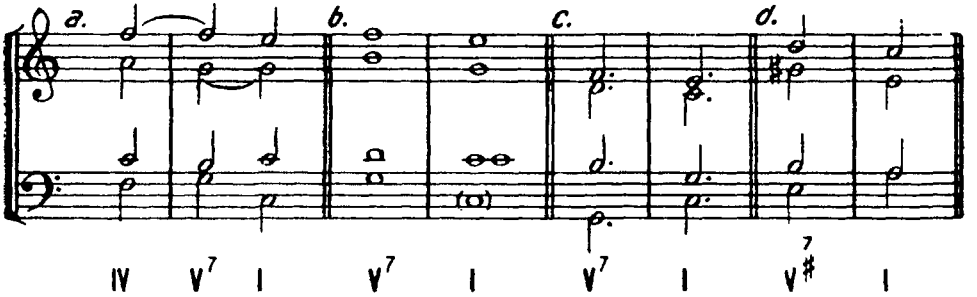
Despre răsturnările acordului de septimă

Încă de la primele realizări, este bine să fim conștienți de specificul expresiv al fiecărei stări a acordului de septimă. Ele nu trebuie să fie utilizate la întâmplare sau numai pentru a se evita eventuale greșeli, ci pentru a crea o anumită nuanță expresivă.

În *stare directă*, acordul de *septimă* afirmă categoric funcțiunea, cu toată ponderea pe dominantă și, sub această formă, va fi utilizat pentru cadențele finale.

În cazul în care se distribuie septima la sopran, acordul va fi deseori incomplet, pentru a permite înlănțuiri stricte, ceea ce nu exclude însă și construcția completă a acordului de septimă:

261

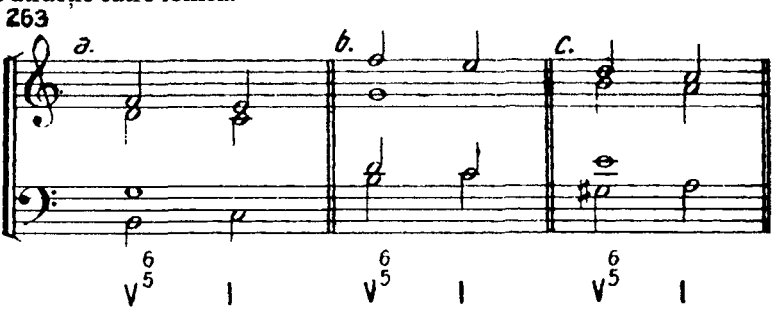


Când sensibila este încredințată sopranului, este de preferat ca *acordul de septimă* să fie complet, sonoritatea fiind plină și rotundă:

262

Răsturnarea întâi, mai puțin categorică decât starea directă, reliefează în schimb sensibilitatea acordului, mai cu seamă atunci când se realizează cea mai bună poziție melodică pentru această răsturnare, și anume: cu *septima la sopran*. În această poziție, la vocile externe se impun elementele sensibile, cu mers obligat într-o relație de *cvintă micșorată*, un element în plus de atracție către tonică.

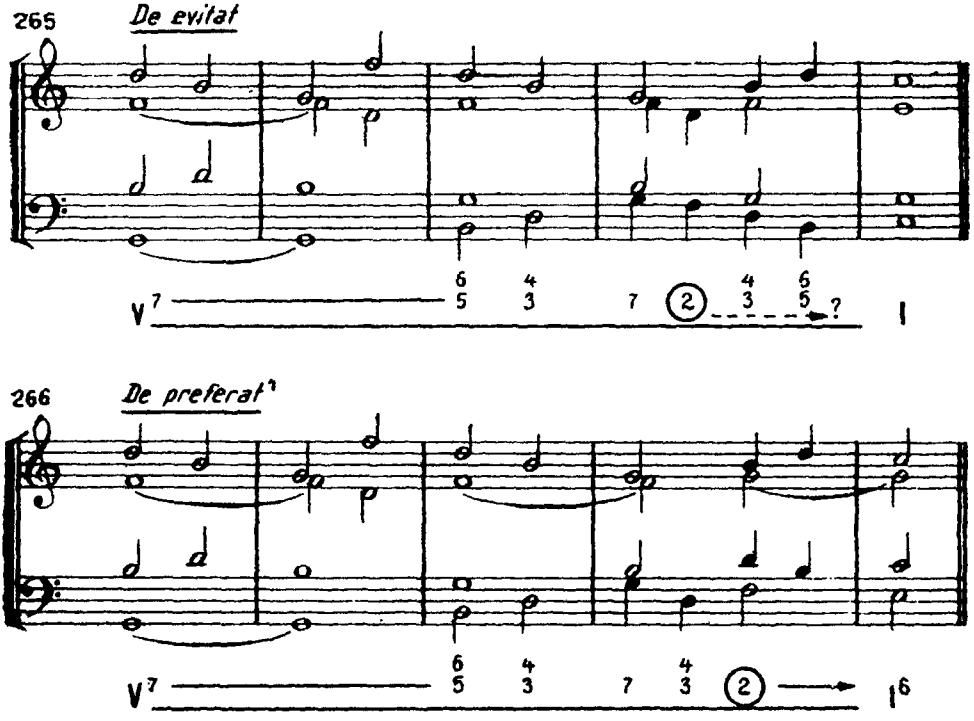
263



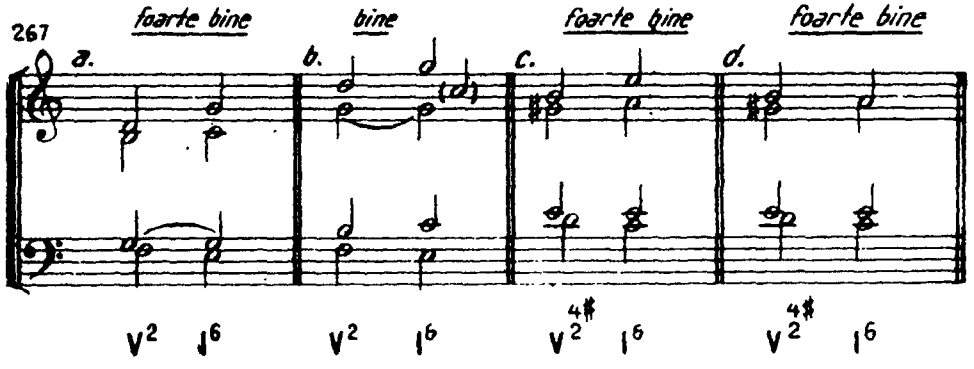
Răsturnarea a doua, aducând *cvinta la bas*, slăbește vădit afirmarea funcțiunii respective. În schimb, sonoritatea domoală ponderează disonanța acordului, făcând foarte lesnicioasă înlănțuirea cu acordul tonicii, atât în *stare directă*, cât și în *răsturnarea întâi*:

264

Răsturnarea a treia este caracterizată de dramatism și gravitate, fapt pentru care a fost deseori utilizată în ilustrarea situațiilor încordate. Din aceleași motive, atunci când armonia de *septimă de dominantă* se prelungește, trecând prin mai multe stări, după răsturnarea a treia (cu septima în bas), care produce impresia cea mai puternică, nu se mai aduce o altă stare a acordului de septimă, pentru că tensiunea ar slăbi și interesul armonic ar descrește:



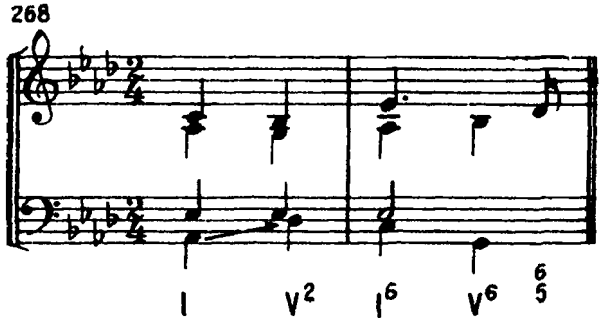
În răsturnarea a treia, una din cele mai bune sonorități se obține *distribuind cvinta acordului la sopran.* În acest caz, e de preferat poziția strânsă:



[1] Bineînțeles, o asemenea desfășurare nu poate avea loc decât în interiorul unei piese, pentru că, în final, cadența va fi perfectă, deci: V^7-I (ambele acorduri în stare directă).

De remarcat saltul sopranului, din *cvinta* unui acord în *cvinta* celuilalt, ca și în exemplul următor, extras din începutul *Adagio*-ului din *Sonata Patetică* (op. 13) de Beethoven, a cărui schemă armonică este:

268



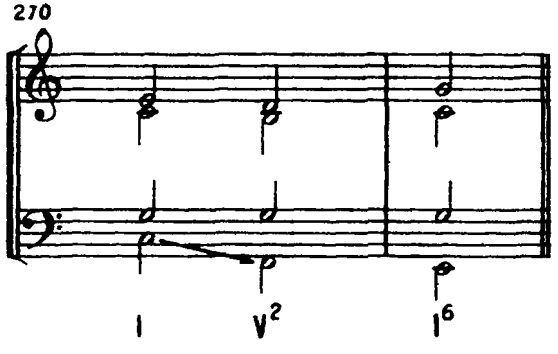
Mai departe, în *Rondo*-ul aceleiași sonate:

269

Tot în exemplul de mai sus, găsim o recomandare privind conducerea basului, și anume: dacă răsturnarea a treia este adusă prin salt, după o altă armonie, atunci e de preferat ca basul să realizeze saltul *ascendent* și nu *descendent*.

De evitat:

270



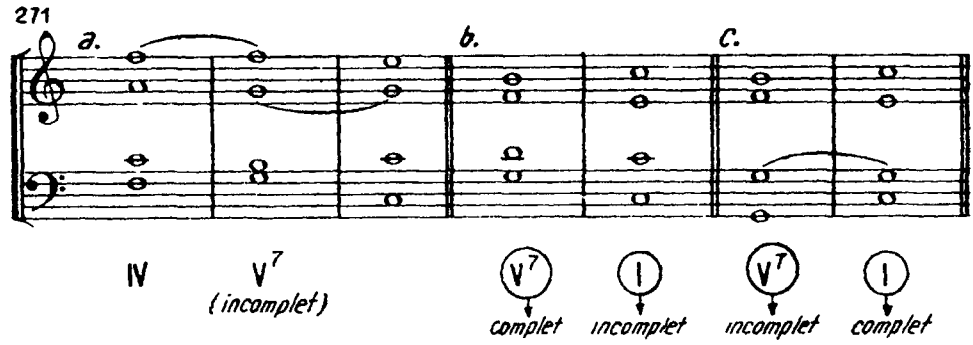
Dublări și suprimări de sunete

Începând cu acordurile de patru sunete (ansamblul fiind tot de patru voci), nu mai este necesară dublarea unui element al acordului, așa cum se impune la trisonuri. Cu toate acestea, anumite desfășurări melodice sau ale înlănțuirilor ne pot impune renunțarea la unul dintre elementele acordului de septimă. Primul element care poate lipsi este *cvinta* și, mai rar, *terța* (sensibila). În aceste cazuri, se va dubla *fundamentala*.

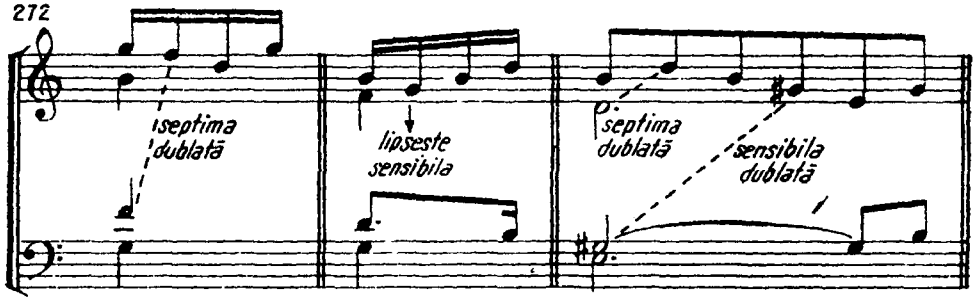
Lipsa unui element al acordului se admite în *stare directă*. În răsturnări, acordul de septimă va fi complet.

Situațiile mai frecvente, care impun omisiunea *cvintei* în acordurile de septimă de dominantă, sunt:

1. Pregătirea septimei printr-un acord de subdominantă în stare directă și rezolvarea într-un acord complet de tonică;



2. Pe armonie ținută, prin schimbări de poziții, în valori scurte, se vor admite unele dublări, nepermise altfel (*a,C,*) sau omisiuni mai rar practicate (*b*):



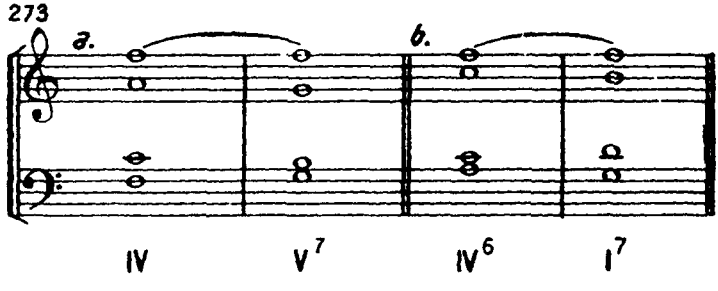
(După cum se observă în ex. 272 *b* și *c*, ultima schimbare de poziție evită excepția și aduce acordul riguros constituit).

Pregătirea septimei

Ca orice disonanță, și acordul de septimă se integrează într-o formulă armonică, alcătuită din trei momente: *pregătirea*, *disonanța* și *rezolvarea* (dezlegarea).

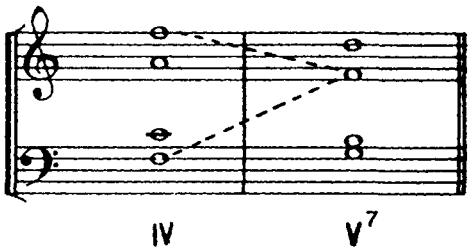
Septima poate fi: *pregătită*, *semipregătită* sau *nepregătită*.

- *Septima pregătită* este conținută în acordul anterior, la aceeași voce:



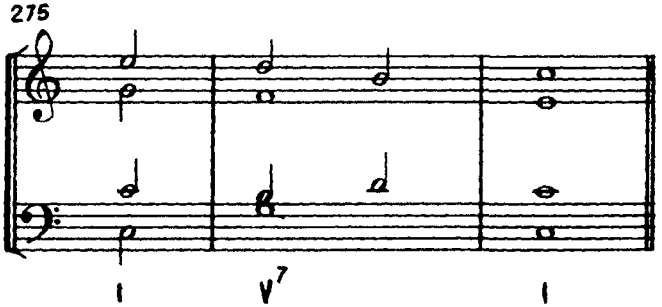
- *Septima semipregătită* intră în alcătuirea acordului precedent, dar la o altă voce:

274



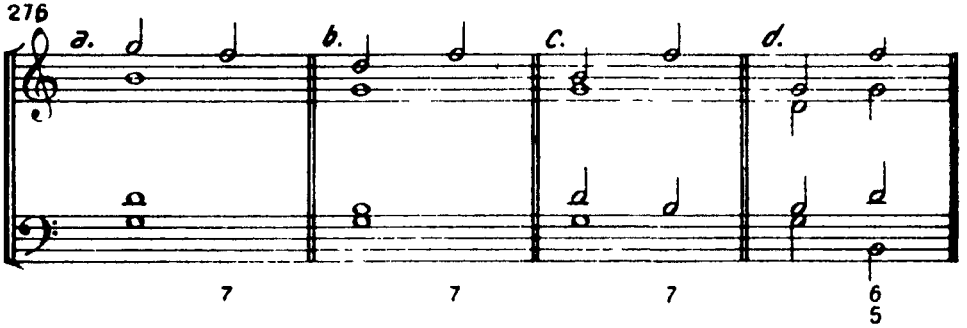
-*Septima nepregătită* este atacată direct, fără ca să figureze în acordul anterior:

275



O reușită și foarte frecventă apariție a *septimei* se practică pe *armonia ținută a dominantei*, care se afirmă mai întâi printr-un acord de trei sunete, unul din elemente schimbându-se, ulterior, în *septimă*:

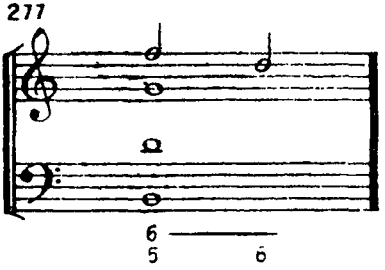
276



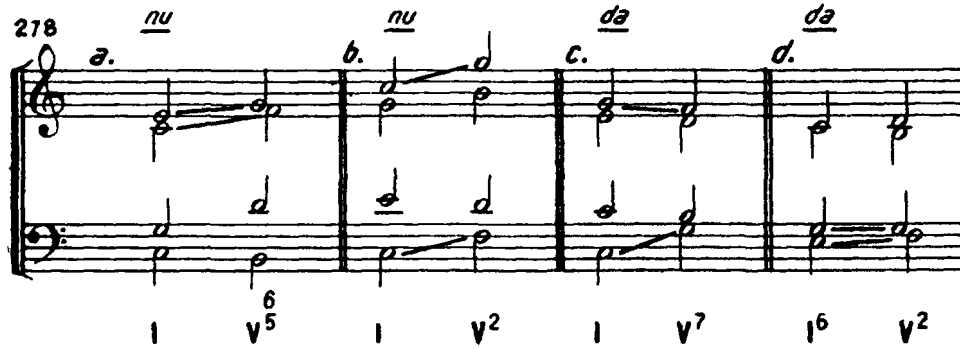
Din exemplele de mai sus se poate constata că, pe armonie ținută, sunt admise și *intervalele disonante*, interzise în alte condiții (*cvintă micșorată*, *septimă* etc.).

Procedeul invers, adică transformarea unui acord de *septimă de dominantă* într-un trison pe dominantă va fi evitat. În felul acesta, interesul armonic al înlănțuirii scade:

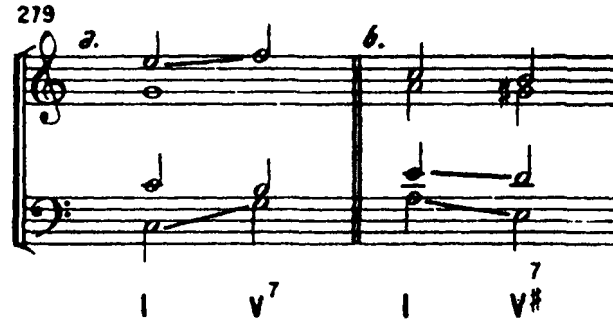
277



Deși nu se mai pune problema *pregătirii acordului de septimă de dominantă*, totuși, unele recomandări prevăd ca, în cazul în care *septima* nu este pregătită, cele două voci care intonează *fundamentala* și *septima* să nu vină prin mișcare *directă*, ci *oblică* sau *contrară*:



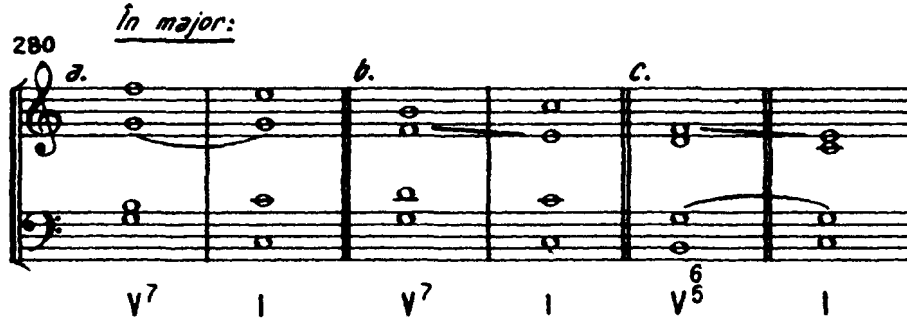
Se îngăduie, totuși, mișcarea directă spre *fundamentală* și *septima dominantei*, în înlănțuirea I-V, dacă se ajunge la *septimă* prin *mers treptat*:

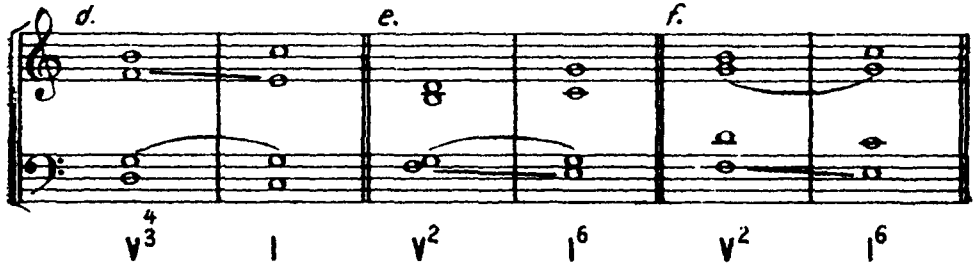


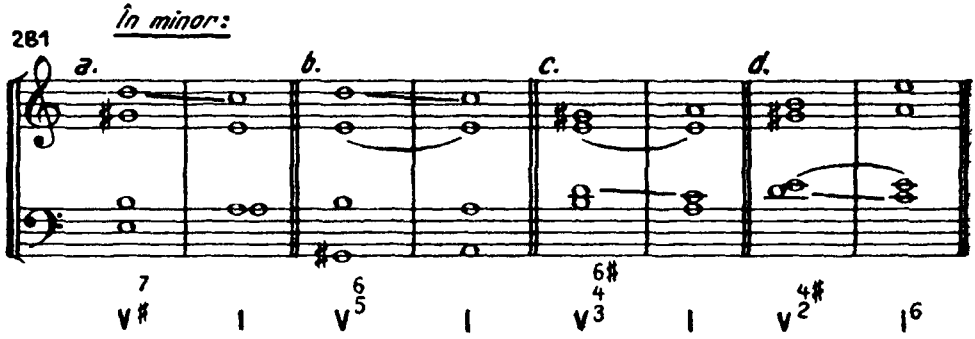
După cum se remarcă în exemplul 279 *b*, în această înlănțuire (dat fiind și mersul treptat al celor trei voci superioare) se admite mersul direct al tuturor vocilor.

Rezolvarea naturală a septimei

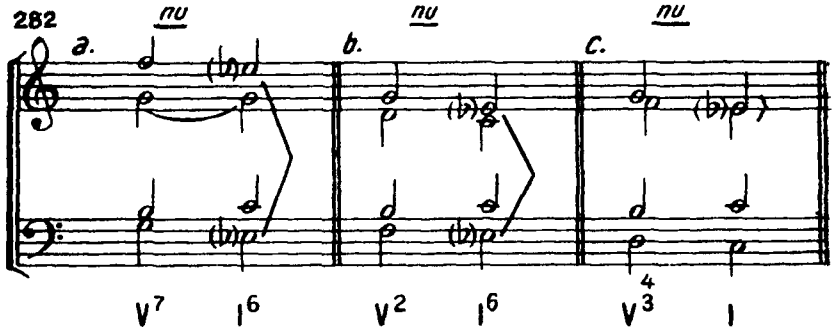
Septima se rezolvă prin *coborârea treptată*, la aceeași voce (o secundă mică în major, o secundă mare în *minor*).

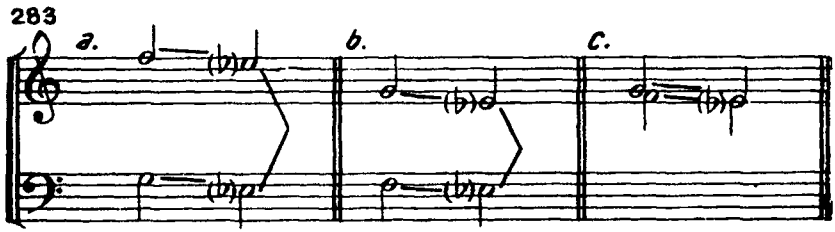




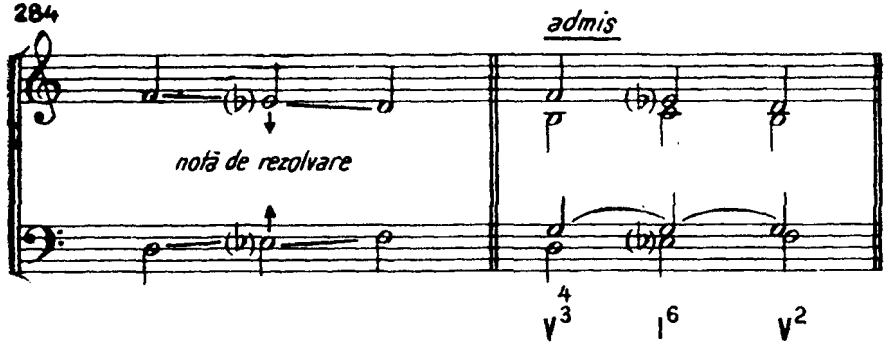


În general, se interzice dublarea notei de rezolvare a *septimei*. Mersul direct al fundamentalei și al *septimei* în nota de rezolvare (octavă sau unison direct) este *absolut interzis*:





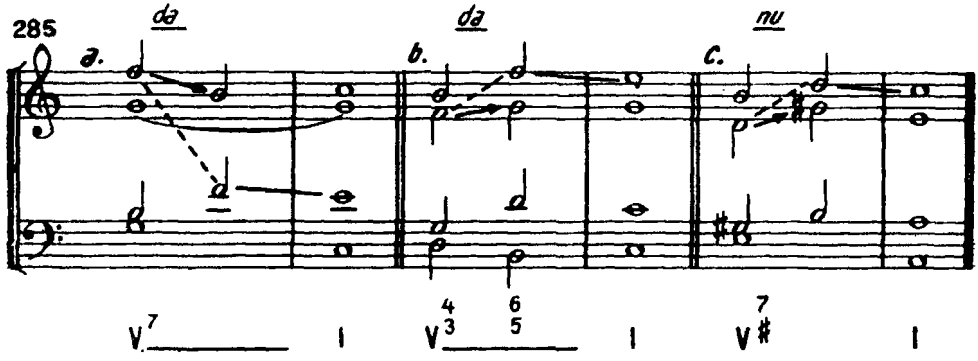
Se îngăduie dublarea notei de rezolvare a *septimei*, dacă ea se realizează printr-un mers contrar și treptat:



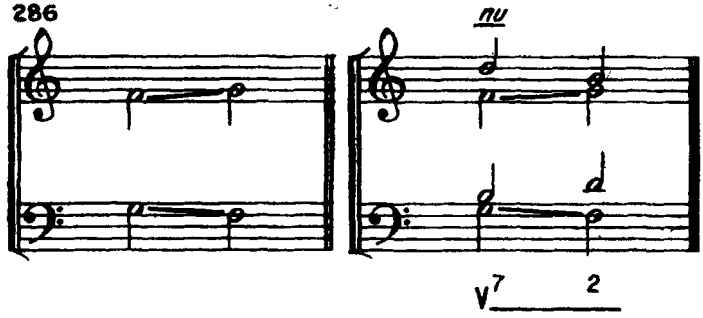
Schimbarea de poziție

Pe *armonie ținută*, vocea care cântă *septima poate sări descendent* la oricare alt element al acordului, indiferent dacă intonează un interval consonant sau disonant. Se admite ascendent numai mersul treptat (la fundamentala acordului).

Vocea care preia *septima* își asumă, bineînțeles, obligația de a o dezlega:

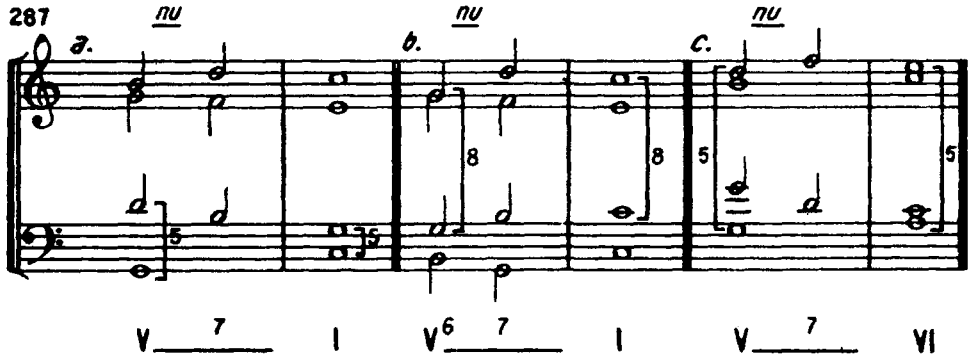


Să se evite *schimbul simultan* între două voci al *septimei* cu *fundamentala* și *viceversa*:[2]

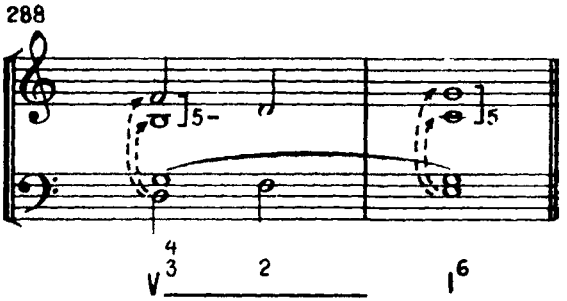


Neschimbându-se funcțiunea, apariția *septimei* nu salvează înlănțuirea de *cvinte* sau *octave*, pe timpi simetrici :

[2] Mai târziu, în armonia liberă, mai ales în creația instrumentală, acest schimb va fi practicat.



Se admit *două cvinte pe timpi simetrici*, prin schimb de poziție, dacă prima *cvintă* este *micșorată*:

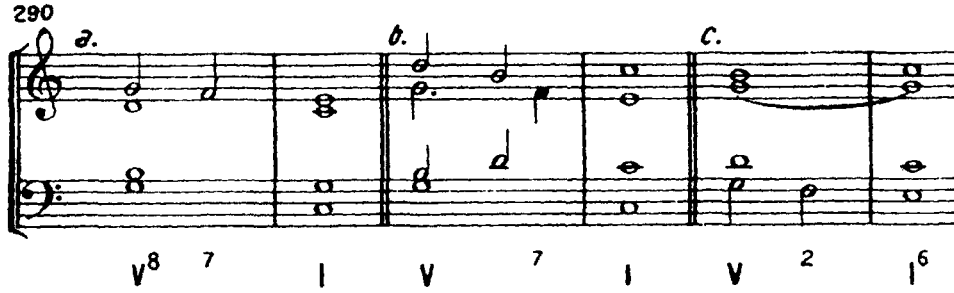


(De remarcat prezența basului la intervale de *terță* și *sextă* față de vocile care realizează *cvintele* în momentele producerii lor).

Prin schimbul de poziție, *septima* se poate „topi" într-un alt element al acordului, fără ca o altă voce să o preia. În acest caz, acordul de patru sunete devine trison. Această sărăcie sau descreștere a interesului armonic, admisă în starea directă, va fi interzisă în răsturnări:

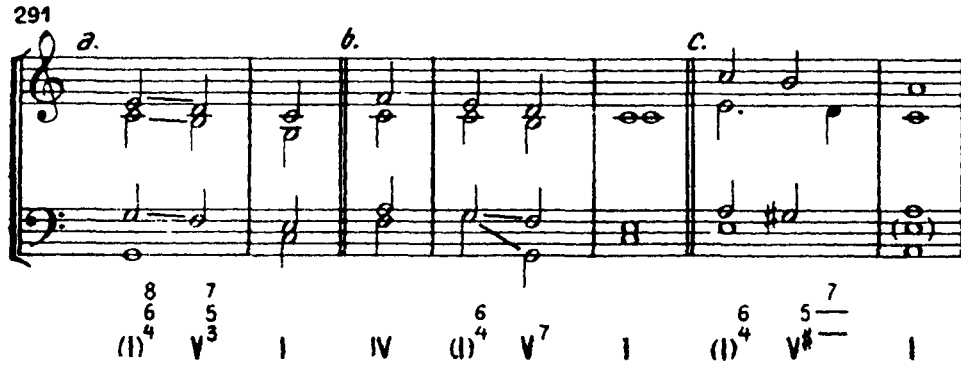
La regula de mai sus se adaugă recomandarea că înlănțuirile se ameliorează dacă *septima* se rezolvă până la urmă, *figurat* (ex. a) – cazul se va expune într-unul din paragrafele următoare.

Cazul invers, din *trison* în *septimă de dominantă*, constituie – după cum am mai arătat – o adâncire a caracterului dominantic și o creștere a desfășurării armonice, ceea ce îi explică folosirea atât de frecventă în creația muzicală:



Formula cadențială cu 6/4 se îmbogățește prin apariția *septimei*, ceea ce permite acum coborârea treptată a celor trei voci, pe basul ținut.

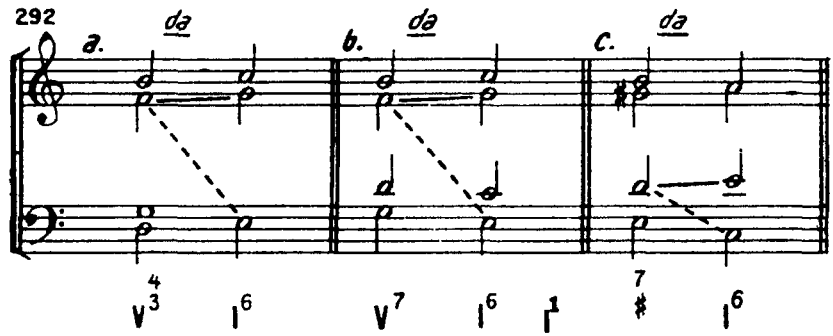
Septima poate să se ivească simultan sau ceva mai târziu:



După cum se observă (ex. 291 b), se admite mersul direct după un unison (tenor-bas), întrucât funcția reală a întregii măsuri este cea a dominantei, iar saltul de *octavă* echivalează cu starea pe loc.

Rezolvările excepționale ale septimei

1. *Septima poate urca treptat*, în acordul următoar, cu condiția ca basul să cânte sunetul de dezlegare:



Cvinta micșorată în paralelismul de cvinte[3]. Într-un acord de *septimă* se găsesc două *cvinte* (una perfectă și alta micșorată):

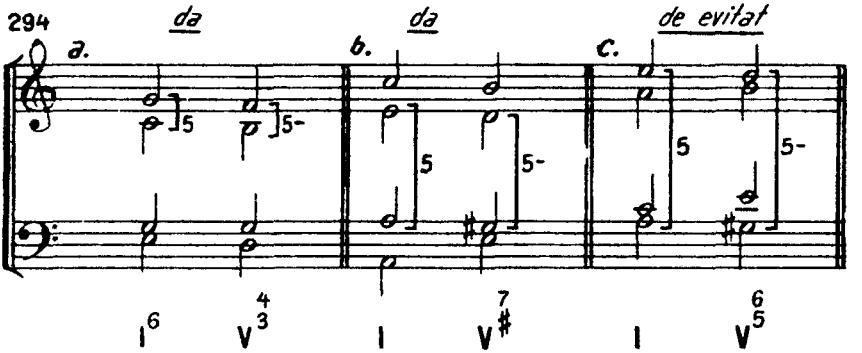
293

La *cvinta perfectă* nu avem nimic de adăugat, față de regimul interdicțiilor, expus la capitolul *cvintelor paralele și contraparalele.*

Cvinta micșorată, însă, intră într-un regim mai elastic, cu diferite situații și soluții.

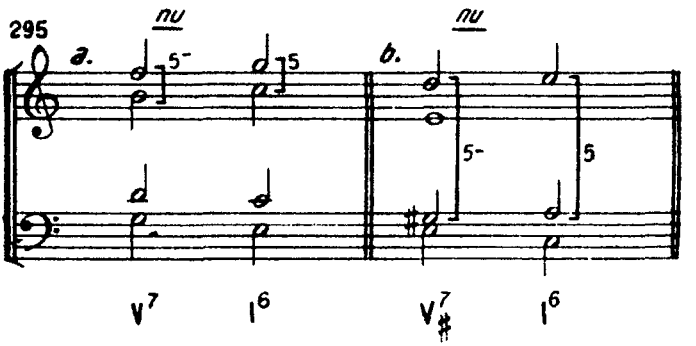
- Mersul din *cvintă perfectă* în *cvintă micșorată* este admis, evitându-se însă la vocile externe:

294



- Mersul din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă* este interzis:

295

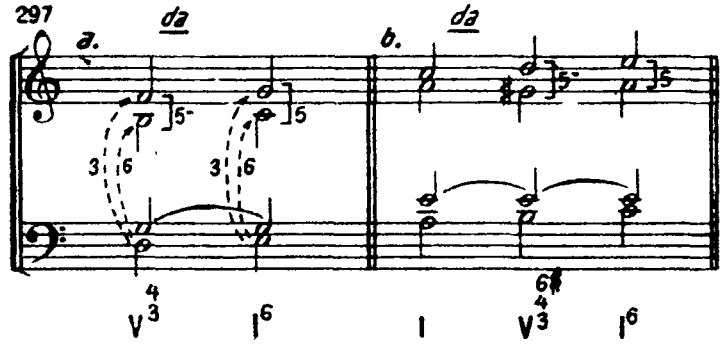


Din exemplele de mai sus constatăm că ne găsim tocmai la capitolul rezolvării excepționale a *septimei*, prin mers treptat urcător, fiindcă basul cântă *dezlegarea*, când *septima* este plasată deasupra *terței* (sensibilei), situații pe care le-am evitat la momentul respectiv, prin inversarea etajării, plasând *sensibila deasupra septimei*, obținând, astfel, paralele admise:

296

[3] Alți autori le numesc *atipice*. Ambele adjective sunt astăzi improprii și ele se mențin în virtutea unei inerții tradiționale scolastice, căci s-au acumulat de-a lungul secolelor atâtea și celebre rezolvări „excepționale" încât excepția a devenit regulă. (Titlul corect ar fi fost: *Alte rezolvări ale septimei*).

- Mersul din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă* este *admis*, dacă *basul* merge în *terțe* și *sexte paralele* (burdon) cu vocile care realizează cvintele, formula 1-V3/4-1⁶.

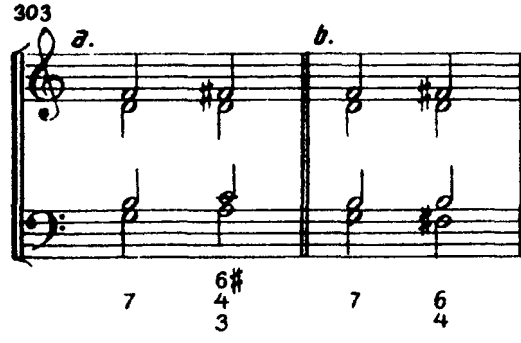


2. *Septima* poate urca *treptat*, angajată într-o mișcare de *broderie*, deși basul nu mai cântă nota de rezolvare:

3. *Septima se poate rezolva, stând pe loc*, ca notă reală în acordul următor. Este o situație mai puțin frecventă și, în acest caz, acordul, care reprezintă funcția de subdominantă, se comportă ca un acord – broderie, pentru că revine, de obicei, la dominantă:

4. *Septima*, plasată la una din vocile externe, *sare în tonică*, intonând o *cvartă coborâtoare* sau *o cvintă urcătoare*. Este o *rezolvare instrumentală*, pe care o întâlnim încă la Bach, în acompanierea recitativelor:

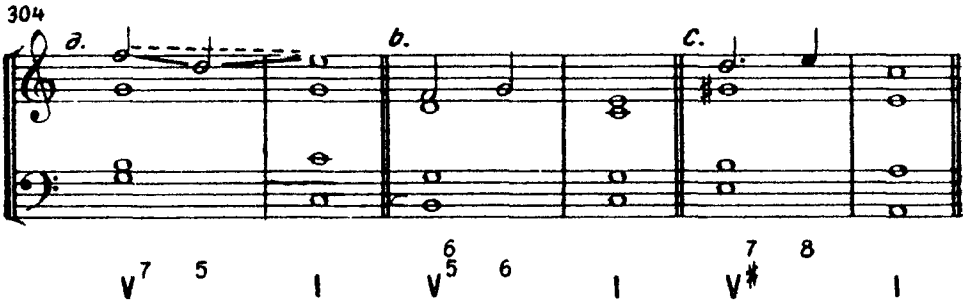
5. *Septima* se consideră rezolvată dacă urcă *un semiton*. Este o posibilitate care depășește stadiul actual, așteptându-și aplicarea mai târziu:



Rezolvarea figurată a septimei

1. *Vocea care intonează septima poate să intercaleze un alt element al acordului*, înainte de a emite nota de rezolvare:

304



2. *Septima întârzie rezolvarea*:

305

La acest capitol, al *rezolvării figurate*, trebuie să semnalăm că, în cadrul *acordului de septimă,* și *sensibila* se poate rezolva figurat. Ea sare o *cvartă* ascendentă, în terța tonicii (nota de rezolvare a *septimii*), pentru a ajunge ulterior, prin mers treptat, spre tonica pe care a ocolit-o temporar. Acest mers va fi încredințat numai vocilor externe:

306

În exemplul 306 b, se observă intonarea la bas a *cvartei micșorate*, în sens invers decât cel recomandat la timpul cuvenit, admis însă în această figurație. În c, *septima* de la alto *urcă treptat*, dar nu într-o notă reală, ci la o broderie (6/4), revenind la loc.

Ținând seama de forța funcțională, intens dominantică a acestui acord, se impun rezervă și deliberare în utilizarea lui, pentru a nu-i diminua efectul expresiv și pentru a evita monocromia unei armonizări.

Dacă, în temele respective de școală, apariția acordului de *septimă* este frecventă, faptul se explică pe temeiuri pedagogice, avându-se în vedere necesitatea însușirii lui ca atare. Mai târziu, în realizările libere, apariția *septimei* va fi determinată de necesități expresive, artistice.

În continuare, dăm câteva exemplificări, din diferite perioade istorice, în care își face apariția *septima de dominantă*. Identificați și analizați cu atenție soluțiile din aceste exemple.

307

Monteverdi - Orfeo

Monteverdi - Orfeo
Cor la 5 voci

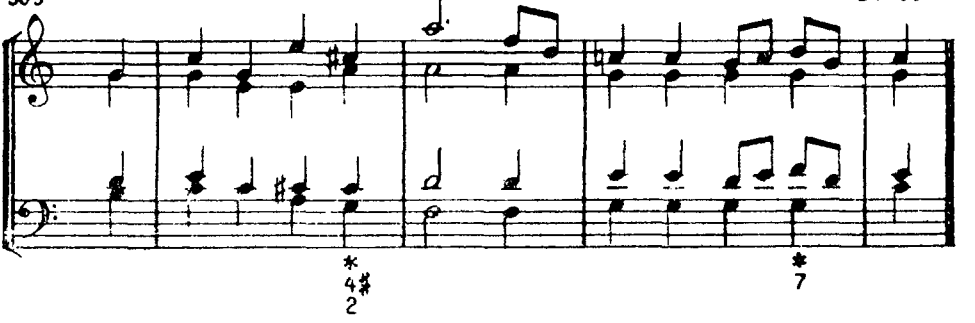
Bach - Johannespassion
Nr. 67 Cor

Bach - Coralul Nr. 10

308

Haydn - Anotimpurile
Nr. 31 Cor

309



Mozart- Dies irae
310
Beethoven
Missa solemnis
311
312
Beethoven
Sonata patetică - (Rondo)
Brahms
Recviemul german
313
Wagner- Lohengrin
Marșul nuptial
314
315
Schumann
Concertul pentru pian

X. NONA DE DOMINANTĂ

Urmând ordinea armonicelor din rezonanța naturală, *n o n a*, cel de-al nouălea armonic, reprezintă *cel de-al cincilea element diferit*, în acordul care le reunește:

316

Adăugând o terță acordului de *septimă*, acordul de *nonă* aduce un surplus de disonanță față de acesta. Într-adevăr, în acordul de *nonă* se reunesc *patru intervale disonante*:

317

El reunește, în componența sa, trei acorduri:

318

Toate acestea explică *tensiunea*, *forța de expansiune* și *amploarea sonoră*, incluse în construcția și expresivitatea acestui acord.

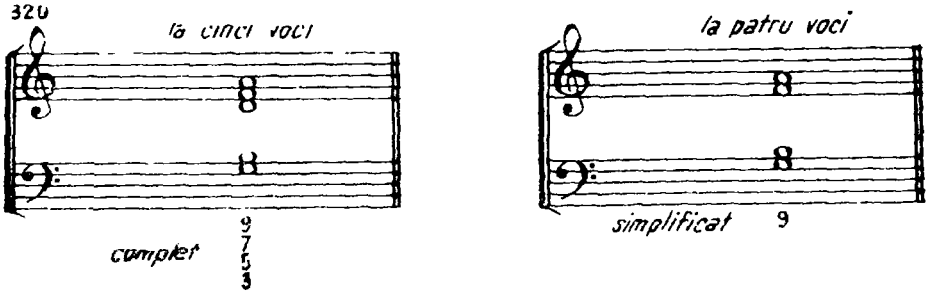
Elementele, astfel reunite, amplifică la maximum funcțiunea dominantică a acordului.

Dacă celelalte elemente, care intră în componența sa, rămân invariabile, ca și la *septimă*, în schimb, *nona variază după mod*, fiind *mare în major* și *mică în minor*:

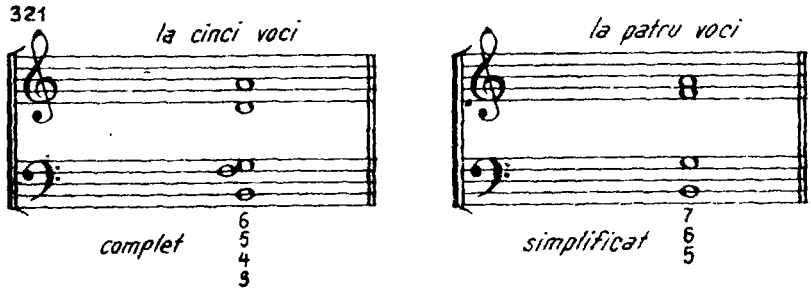
319

Cifrajul [1]

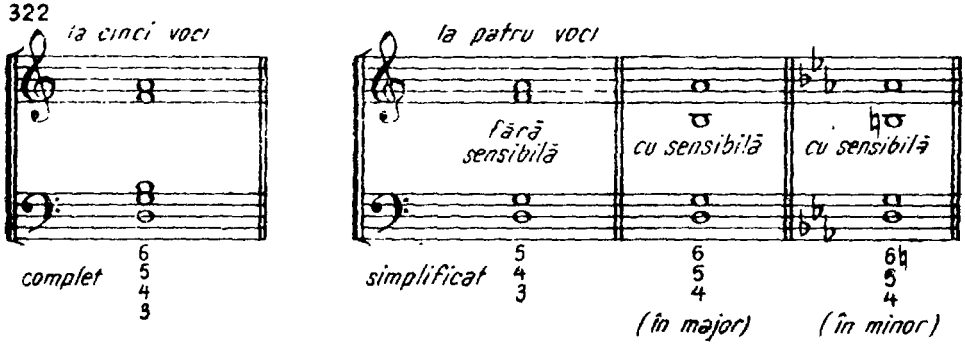
În stare directă, acordul de *nonă* se cifrează:



În răsturnarea întâi:



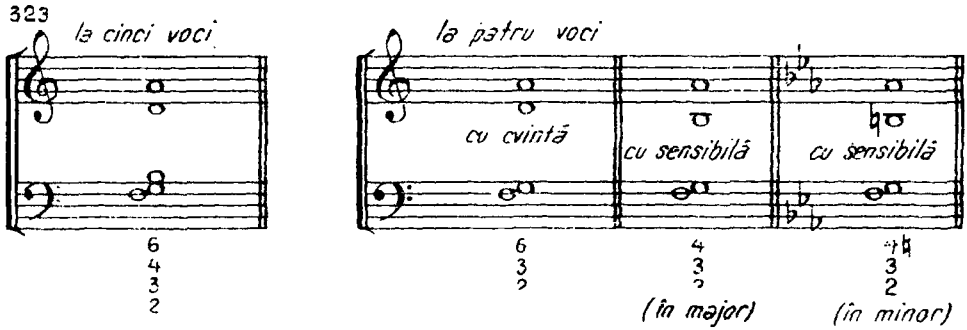
În răsturnarea a doua[2]**:**



---

[1] Școala germană utilizează aici următorul cifraj: starea directă, 9/7; răsturnarea întâi, 14/6/5; răsturnarea a doua, 12/4/3 în major, pentru minor adăugând 6 (becar sau diez); răsturnarea a treia:10/2 în major, pentru minor adăugând 4 (becar sau diez). Cifrele care depășesc 8 fixează distanța *reală, minimă*, între nota din bas și elementele acordului. Am preferat aici, pentru simplificare, notația școlii franceze.

În răsturnarea a treia:

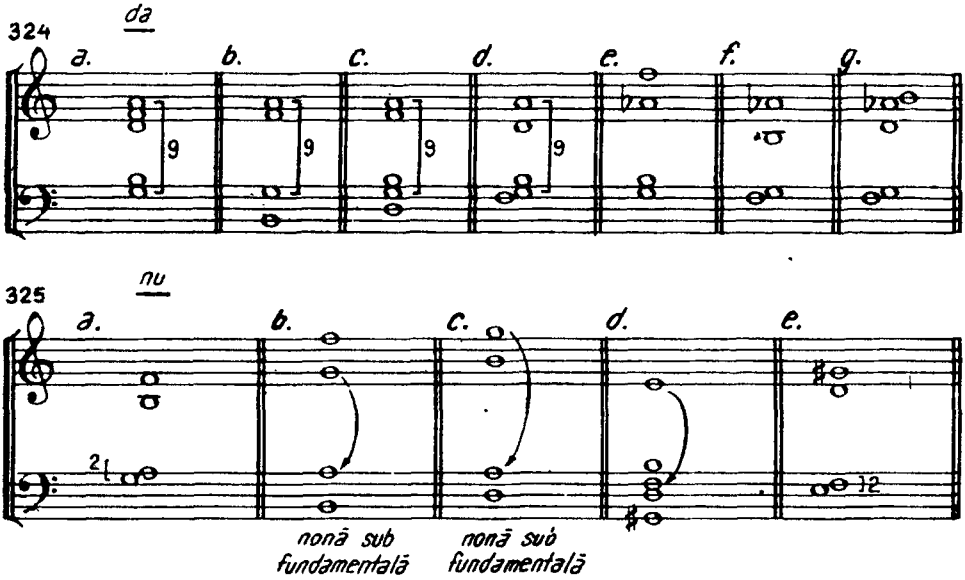


Răsturnarea *a patra* a acordului de *nonă* (nona în bas) nu se practică.

Realizarea acordului de nonă

Dată fiind complexitatea acestui acord, pentru a se obține o bună sonoritate, se impun câteva condiții în etajarea și distanțarea elementelor sale.

Nona trebuie să fie plasată *deasupra fundamentalei*[2] și la un interval de cel puțin o nonă:



Suprimări și dublări de sunete

Dat fiind faptul că lucrăm cu un ansamblu de *patru voci*, iar acordul de nonă conține *cinci sunete*, se pune, în primul rând, problema *suprimării constante a unuia din elementele acordului.*

Primul element la care se renunță este *cvinta* și, mai rar[3], *terța* (sensibila).

Extrem de rar ar putea fi cazul unei dublări și, bineînțeles, în această eventualitate *se va dubla fundamentala acordului de nonă.*

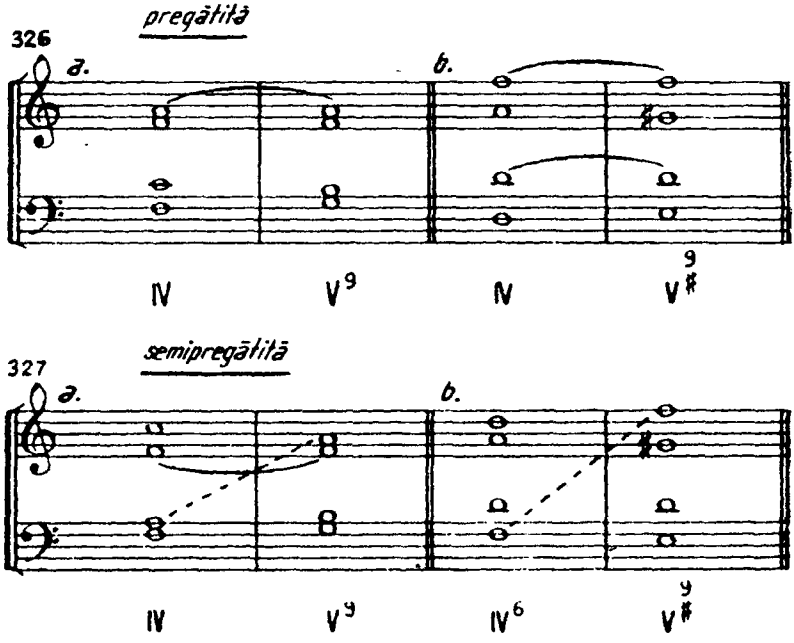
---

[2] Unii autori pretind, pentru *nona mare*, o condiție în plus: să fie plasată și deasupra sensibilei.

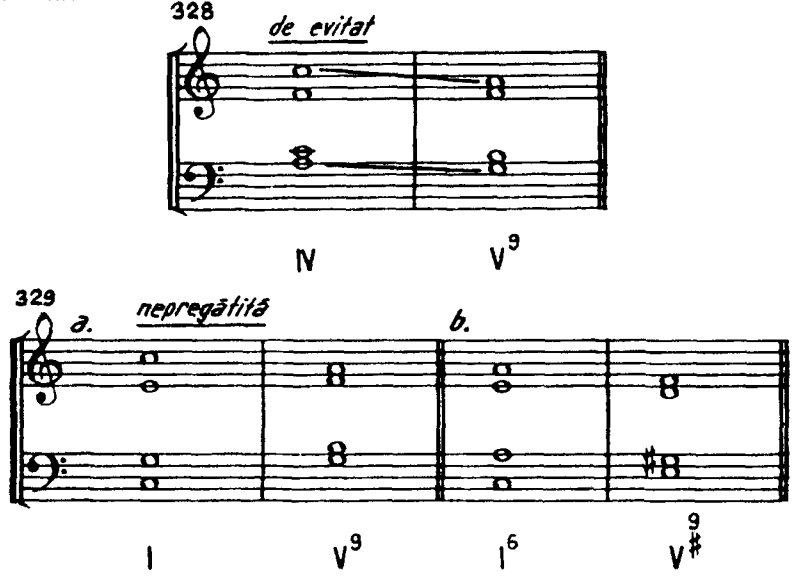
[3] Este vorba aici, în primul rând, de răsturnarea a doua, când, în mod fortuit, *cvinta* figurează în acord, la bas.

Ca și la *septimă*, această dublare va fi îngăduită numai *în starea directă*. În răsturnări, nu se admite nici o dublare.

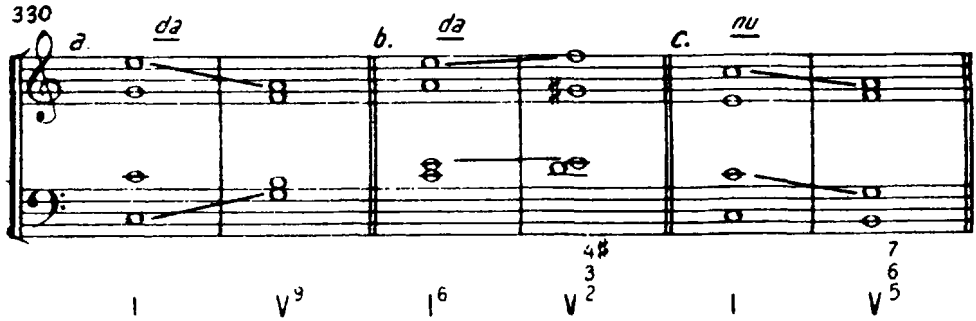
Pregătirea nonei. Ca toate celelalte disonanțe, și nona poate fi:



În acest caz, se va evita aducerea vocilor care intonează *fundamentala* și *nona* prin *mișcare directă*:



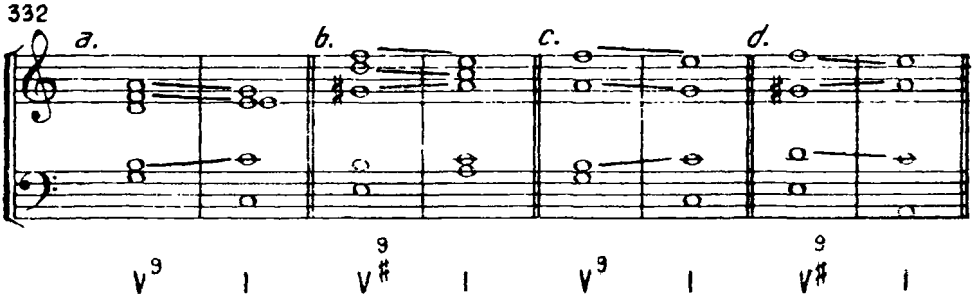
Cu atât mai mult, atunci când *nona* este nepregătită, vocile care aduc *nona* și fundamentala vor veni prin *mișcare contrară* sau *oblică*, evitând mișcarea directă:



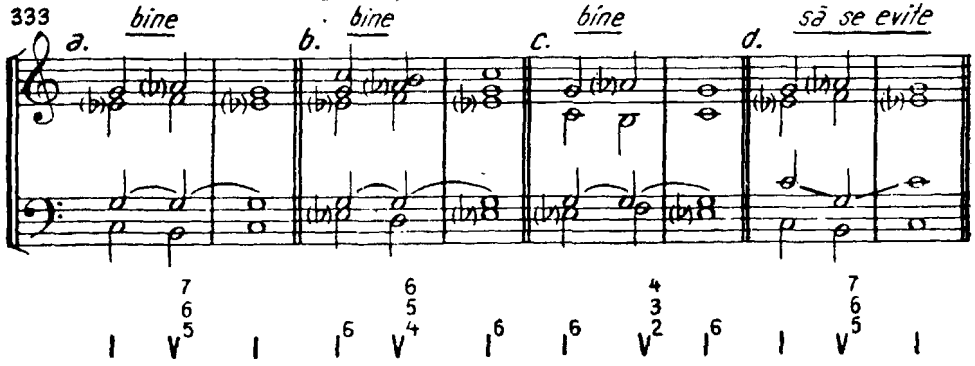
Destul de frecvent, vom întâlni *nona* adusă pe armonia ținută a dominantei:

Rezolvarea acordului de nonă

Trei din elementele acestui acord au mers obligatoriu, mult mai riguros decât în acordul de *septimă*. *Nona* și *septima coboară treptat*, *sensibila urcă la tonică*:

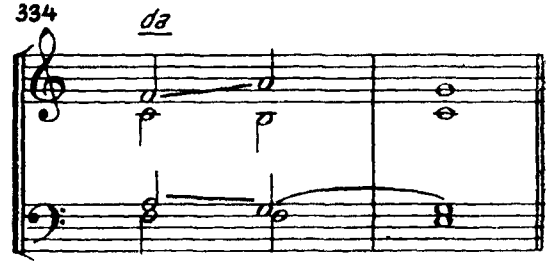


În răsturnări, când *nona* este nepregătită, se va pregăti în schimb fundamentala (dominanta), care va rămâne pe loc și în acordul de rezolvare:



Când tema, cifrajul sau desfășurarea nu ne permit pregătirea ei, *se va aduce intervalul de nonă printr-o mișcare contrară*:

334

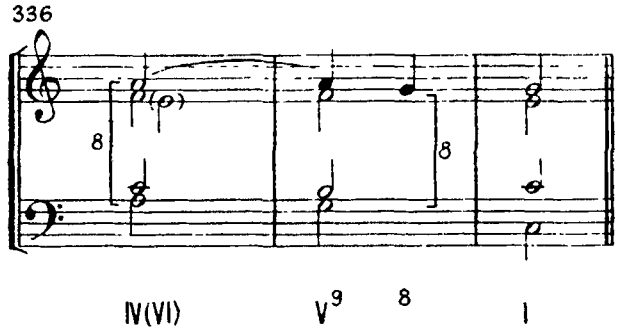


Rezolvarea *pe armonie ținută (anticipată)*. *Nona* poate coborî treptat, chiar pe armonia ținută a dominantei (9-8):

335

Această formulă armonică este considerată mai degrabă o *întârziere* sau o *anticipație disonantă a fundamentalei* decât un acord de *nonă*, care – după unii teoreticieni – trebuie să se rezolve *într-un alt acord* . În această rezolvare, pe armonie ținută atunci când pregătirea *nonei* este dublată, există pericolul unor *octave paralele*:

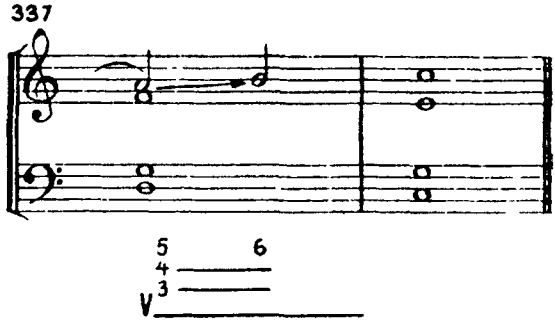
336



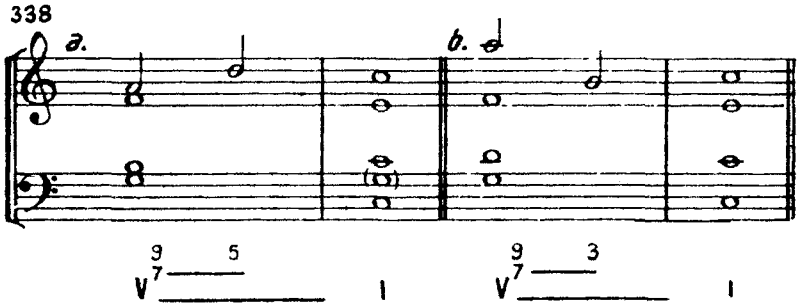
După cum se observă, prezența *nonei* nu anulează efectul de *octave paralele*.

Nu analizăm aici cazul în care *nona*, într-un acord fără sensibilă, urcă treptat, pentru că, în această situație, nu avem de-a face cu un acord de *nonă*, ci cu o întârziere disonantă a sensibilei:

337



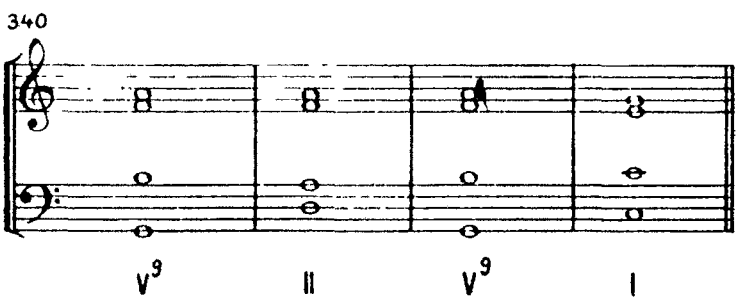
Tot pe armonie ținută, se mai pot întâlni și salturi ale *nonei* la *cvinta* sau la *terța acordului de dominantă*. Aceste cazuri nu trebuie privite ca „rezolvări" ale *nonei*, ci ca niște „dizolvări" în aceeași armonie, cum am semnalat și la acordul de *septimă*:



Uneori, aceste „dizolvări" se pot produce printr-un dublu mers coborâtor al *nonei* și *septimei*, care trec printr-un acord intermediar (III), pentru a ajunge iar la un acord de dominantă, de data aceasta numai cu *septimă*. (În fond, toate cele trei acorduri reprezintă funcția de dominantă):

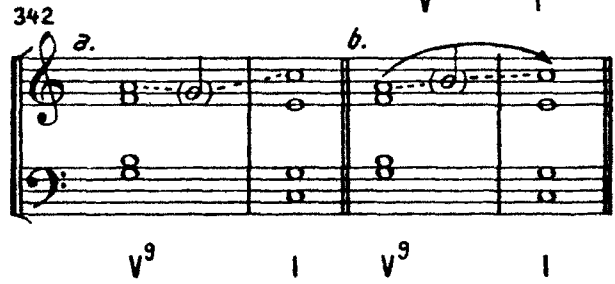
De asemenea, o situație similară de dizolvare a *nonei* (de data aceasta, într-un acord care o conține) și de revenire se obține prin înlănțuirea V^9-II. Acordul treptei a II-a nu apare aici ca fiind de sine stătător, el reprezentând doar un fragment din acordul de *nonă*, care l-a conținut anterior.

Ca și în relația V-IV-V, și acordul treptei a II-a îndeplinește funcția de *acord-broderie*, revenind la V^9. În acest caz, schema completă este V^9-II-V^9-I; adevărata rezolvare a *nonei* (amânată prin acordul treptei a II-a) se produce prin înlănțuirea V^9-I:

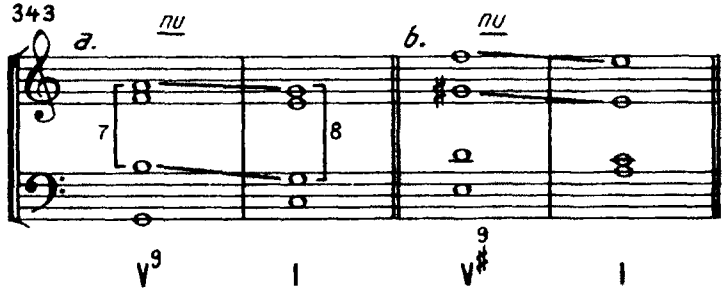


Saltul de terță al nonei. În armonia mai puțin severă, se poate întâlni saltul de terță al *nonei* la tonică:

Și aici s-ar putea întrezări o altă interpretare, în care acordul nu ar fi de *nonă* propriu-zis, ci o întârziere sau o apogiatură disonantă nerezolvată, fenomen care va fi prezentat la timpul cuvenit:



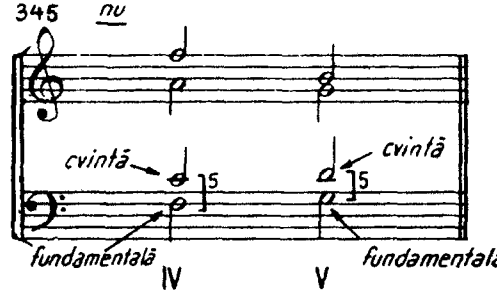
În rigoarea rezolvării acordului de *nonă* se înscrie și mersul sensibilei, care, în acest caz, nu mai are libertatea de a sări o terță în jos (la o voce internă), pentru că ar realiza astfel mersul interzis din *septimă* în *octavă* directă:



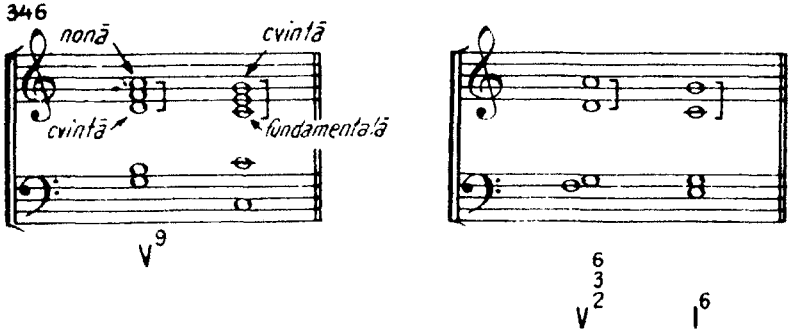
În consecință, în rezolvările normale ale *nonei*, sensibila se va rezolva strict, la tonică.

Cvintele acordului de nonă. Prin adăugarea unui nou element se obține și o *cvintă* în plus, astfel că, într-un acord de *nonă* complet, se găsesc trei *cvinte*, ceea ce solicită o supraveghere sporită în înlănțuirile respective:

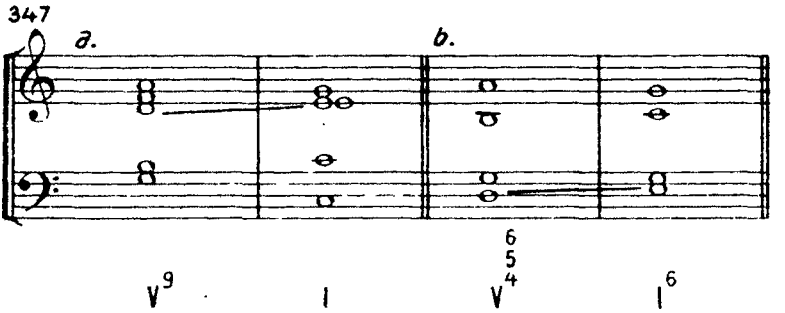
Cele trei *cvinte* nu au însă aceeași valoare funcțională. Prima este realizată de fundamentală și *cvintă*; a doua (micșorată) angajează *terța* și *septima*; ultima provine din *cvinta* și *nona* acordului. Iată de ce unii teoreticieni susțin că două *cvinte* paralele sunt interzise numai atunci când angajează elemente analoage: *fundamentală-cvintă*, *fundamentală-cvintă*:



Ele pot fi, însă, admise atunci când angajează elemente diferite în acorduri[4]. În consecință, s-ar permite, în rezolvarea *nonei*, cele două *cvinte* de mai jos:



Într-un regim de armonie severă, aceste *cvinte* pot fi evitate astfel:
- prin *conducerea ascendentă* a *cvintei* acordului de *nonă* la terța tonicii:



- prin *suprimarea cvintei*, în acordul de *nonă*, ca în majoritatea cazurilor.

Este evident că sonoritatea și tensiunea cu totul deosebite, specifice acordului de *nonă*, impun, mai mult decât la oricare din acordurile precedente, o mare rezervă și o sporită precauție în utilizarea sa. *Nona* trebuie păstrată pentru momentele de maximă încordare, de culminație a expresiei. Frecvența ei ar dăuna atât valorificării acordului, cât și ambianței piesei respective.

În muzica preclasică, începând cu secolul XVII, acordul de *nonă* apare mai întâi ca o formație trecătoare, realizată din sunete de pasaj, anticipații, deseori fără o funcție dominantică precisă.

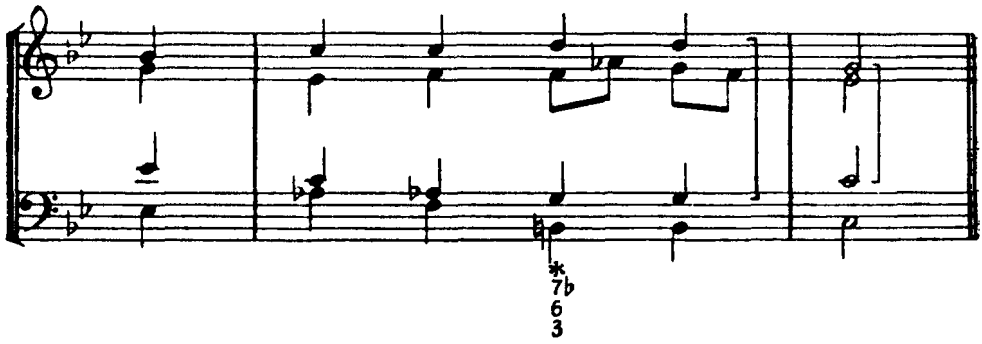
La *Monteverdi*, ilustrul compozitor de care se leagă începuturile operei, căruia, după cum am semnalat, i se atribuie paternitatea *septimei* (ca acord de sine stătător), vom întâlni formațiuni acordice de *nonă*, sub toate aspectele:

[4] Cvintele lui Scarlatti

Analizând exemplele din creația lui Monteverdi, constatăm: în exemplul 348 *nona provine din mersurile treptate* (prin pasaj) și *contrare ale vocilor*; în exemplul 349, se combină notele de *pasaj* cu o *anticipație*; în exemplul 350, *nona*, mai evident adusă (atacată parcă special prin saltul basului), provine, în bună parte, din *note de pasaj* (unele din ele cromatice). Și în perioada următoare lui Monteverdi, acordul de *nonă* rămâne rezultatul desfășurărilor unor sunete melodice (pasaj, apogiaturi, anticipații) sau al unor suprapuneri (secvențate sau nu), pe o pedală sau pe o armonie ținută, care, după *septimă*, aduc *nona*, ce se va dizolva din nou în *septimă*, mai rar, la un alt acord (tonica):

351

Bach - Coralul Nr. 225

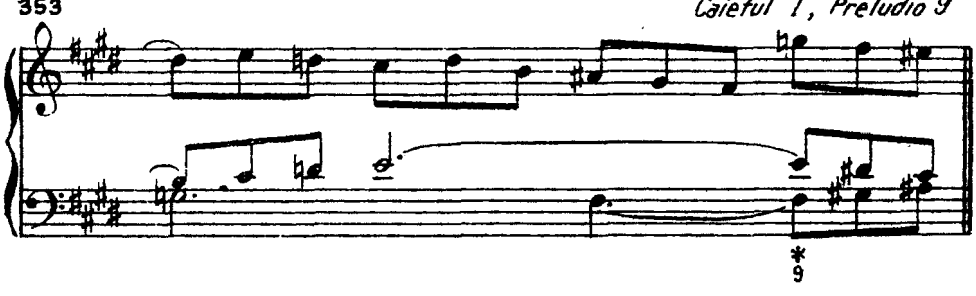


352

Bach - Clavecinul bine temperat
Preludio 8

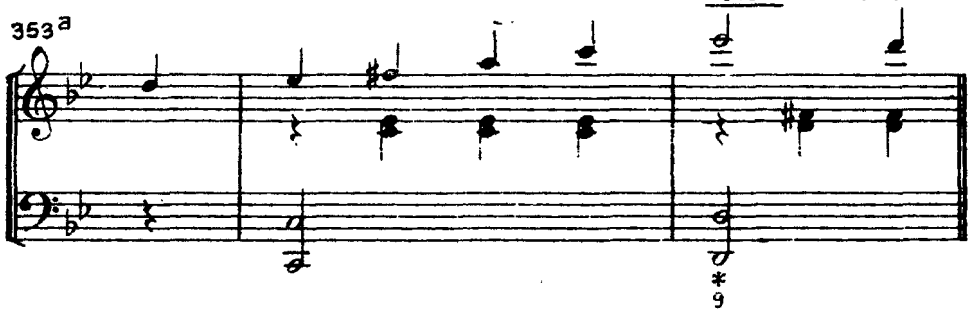
353

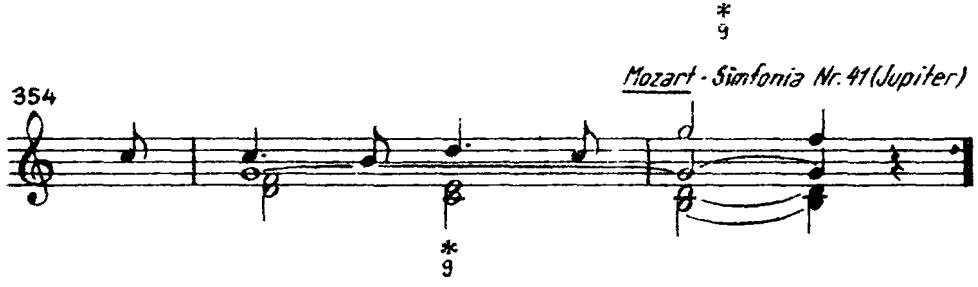
Bach - Clavecinul bine temperat
Caietul I, Preludio 9

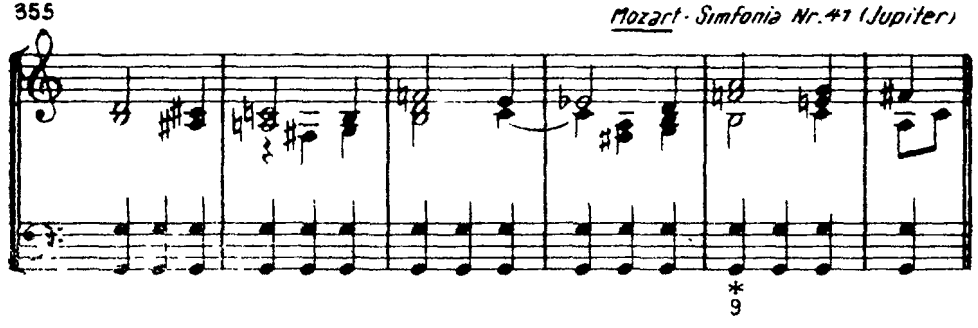


353a

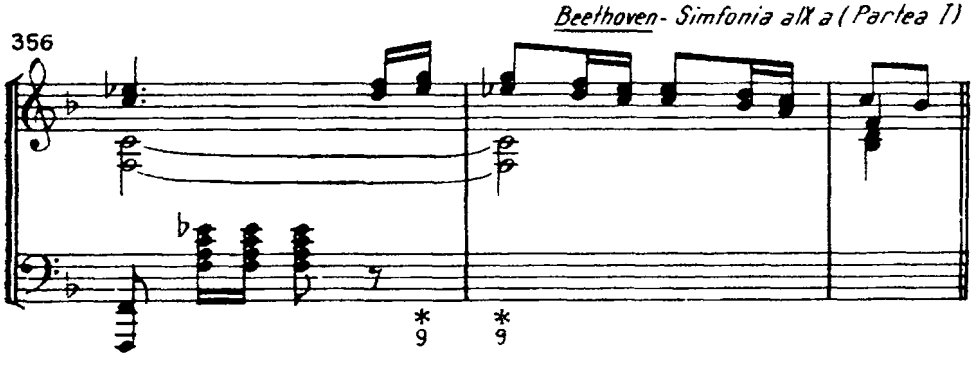
Mozart - Simfonia Nr.40

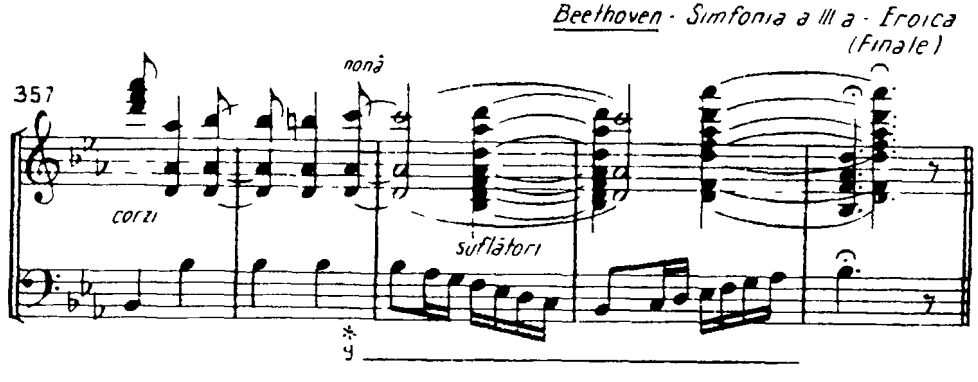




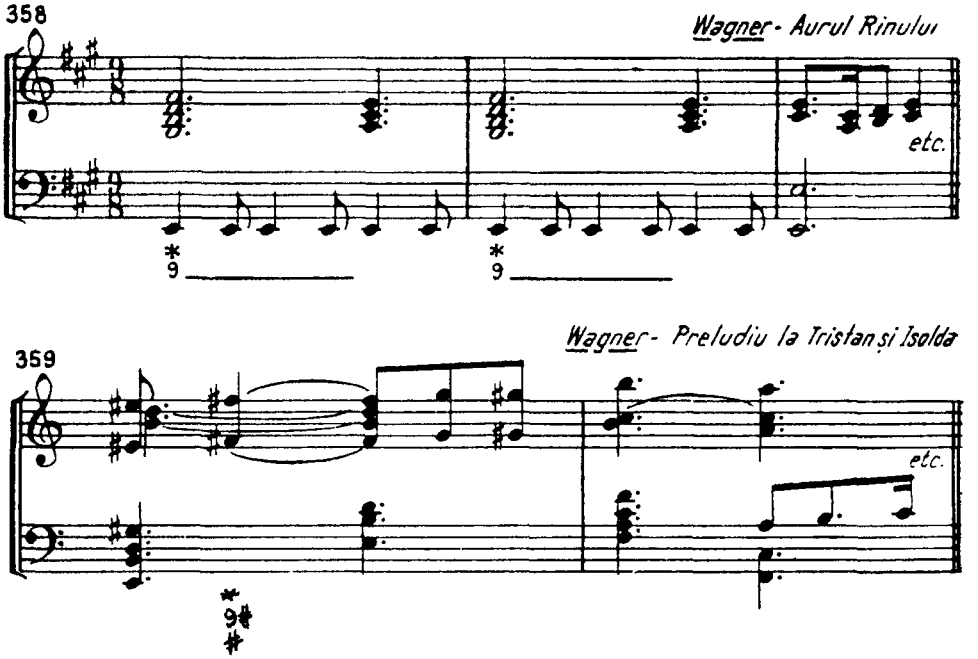


Cu Beethoven, nona cunoaște o afirmare mai subliniată, folosită, de obicei, ca o *disonanță – broderie*, între două acorduri de *septimă*, de la care pleacă și la care revine:



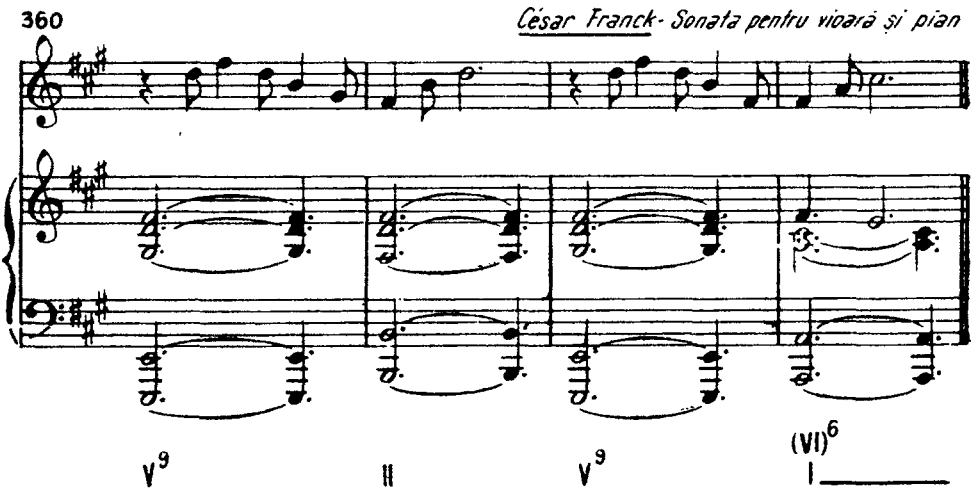


Acordul de *nonă* cunoaște o epocă de înflorire în romantism, mai cu seamă la Wagner, unde se emancipează într-o *entitate armonică de sine stătătoare*, asemenea acordului de *septimă*:



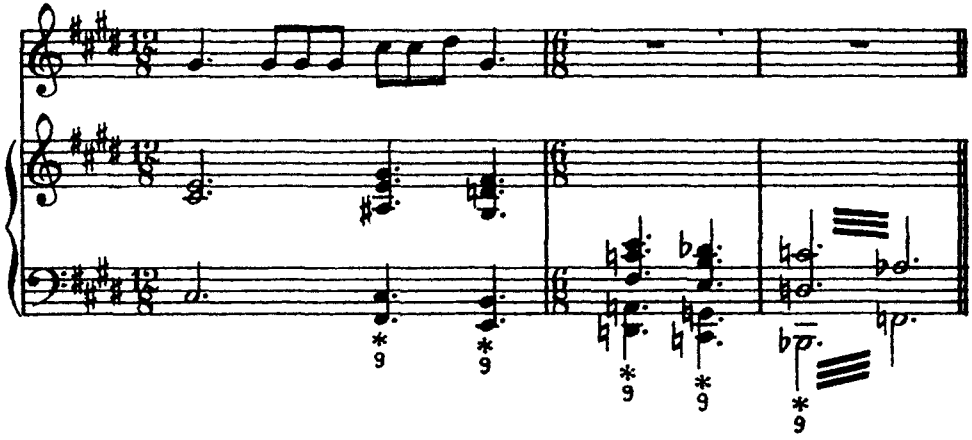
În exemplul de mai sus, *mi diez* este *apogiatura nonei*, care se „dizolvă" mai departe, prin pasaj cromatic, pe aceeași armonie.

César Franck utilizează, în începutul *Sonatei pentru vioară și pian*, amânarea rezolvării nonei, prin aducerea acordului treptei a II-a între două armonii de *nonă* de dominantă, ultimul acord rezolvându-se, în sfârșit, la tonică.



Cu Debussy, acordul de nonă primește o nouă consacrare, plinătatea și complexitatea sa sonoră satisfăcând o exigență expresivă, proprie secolului XX. În creația lui *Debussy*, acordul de *nonă*, devenit element primordial al vocabularului său, nu mai este considerat și tratat ca o disonanță care trebuie rezolvată. Șirurile de *none* paralele „înecă tonalitatea", creând o senzație de atonalitate:

361 **(Pélleas et Mélisande)**



Această utilizare atonală a acordurilor de *nonă* va fi expusă, mai târziu, la capitolul respectiv.

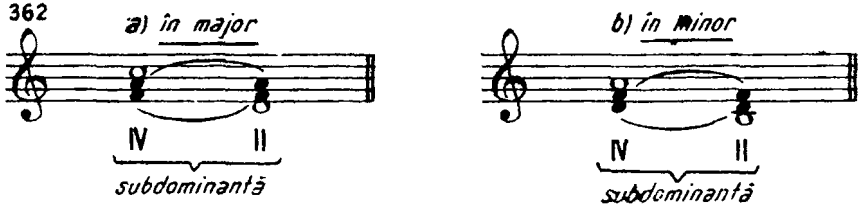
XI. ACORDURILE SECUNDARE[1]

GENERALITĂȚI

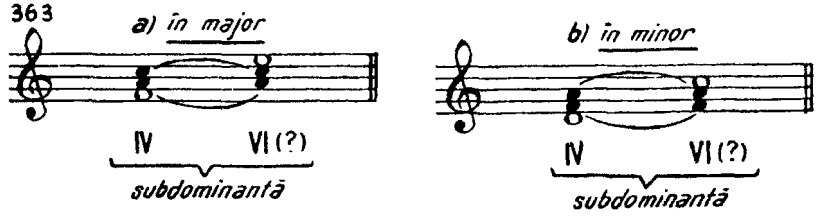
Acordurile ale căror fundamentale sunt plasate pe alte trepte decât cele principale sunt denumite *acorduri secundare* și se afiliază la funcțiunile de *tonică*, *subdominantă* și *dominantă*[2], pe care le reprezintă[3], aducând, totodată, o nuanță aparte în această substituire.

Determinante, pentru a stabili această contopire funcțională, sunt numărul și calitatea elementelor din acordul principal, comune și acordului secundar.

Am arătat, la timpul cuvenit, că cele mai vitale elemente ale acordului principal, care nu pot lipsi niciodată, sunt *fundamentala* și *terța*. Ne dăm seama atunci că un acord secundar care va conține aceste elemente va reprezenta, cu precădere, funcțiunea respectivă. Astfel, *funcțiunea subdominantei* va putea fi *preluată*, *reprezentată* sau *suplinită* de acordul treptei a II-a, în componența căruia intră *fundamentala* și *terța acordului de subdominantă*:



Terța și *cvinta acordului de subdominantă* sunt conținute de acordul treptei a VI-a, ceea ce face ca acest acord să fie considerat un înlocuitor mai slab, un *înlocuitor de gradul doi al subdominantei*:

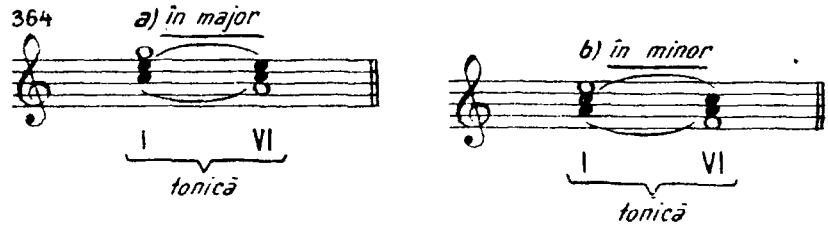


[1] Școala franceză pornește, în predarea armoniei, de la început, cu toate acordurile.

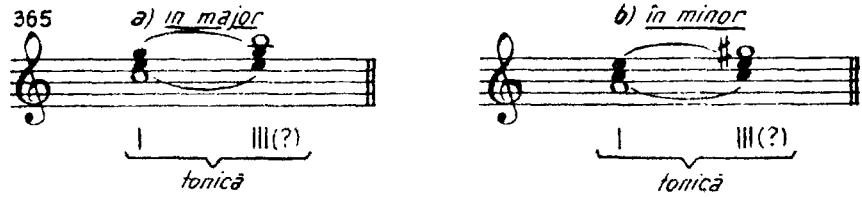
[2] Analizând lucrările clasice și romantice, inclusiv cele wagneriene, se poate demonstra că orice acord aparține în fond uneia din funcțiunile principale. Muzicologul *Hugo Riemann* (1849-1919) ocupă locul de frunte în elaborarea acestei teorii.

[3] Din acest motiv, unii autori le denumesc și acorduri *substituite*.

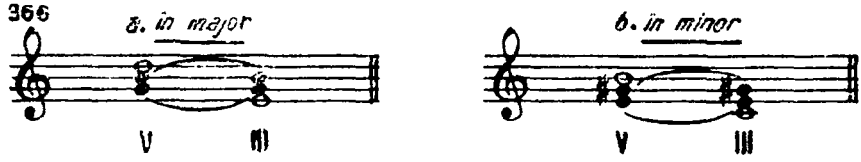
Funcțiunea tonicii poate fi preluată de acordul treptei a VI-a, care conține, în alcătuirea sa, *fundamentala* și *terța acordului de pe treapta întâi*:



Terța și *cvinta acordului de tonică*, conținute de acordul *treptei a III-a*, fac din aceasta *un înlocuitor de gradul al doilea al tonicii*:

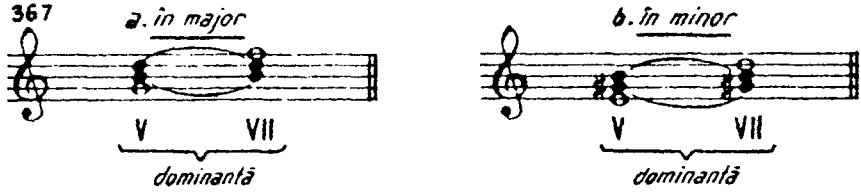


Aplicând mai departe același procedeu, ar trebui ca *funcția de dominantă să fie preluată*, în primul rând, *de acordul treptei a III-a*, care conține *fundamentala* și *terța acordului de pe treapta a V-a*:

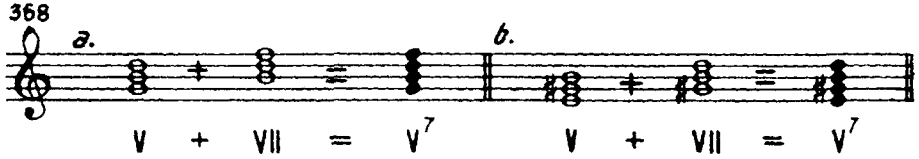


Cu toate acestea, se produce o excepție, căci nu acordul treptei a III-a va fi cel mai bun înlocuitor al dominantei. Ceea ce caracterizează funcția dominantică este dinamismul ei, care corelează sunetele tonalității spre tonică; ea creează în noi sentimentul sensibilității atractive către centrul tonal; dominanta reprezintă instabilitatea, mișcarea, pe când tonica reprezintă stabilitate și repaus – *antagonism care fixează tonalitatea*. Or, în acordul treptei a III-a acest antagonism este parțial neutralizat, dată fiind prezența, alături de elemente din acordul dominantei, a terței din acordul tonicii.

Un înlocuitor adecvat al funcției de dominantă va fi acordul treptei a VII-a, care, deși conține terța și cvinta din acordul dominantei, exprimă mai bine specificul dominantic, prin intervalul de cvintă micșorată, care impune categoric atracția spre tonică. De altfel, acest acord este conținut în acordul de *septimă de dominantă*:



368



Dăm mai jos tabelul complet al acordurilor și al ordinei în care se fac suplinirile funcțiunilor principale:

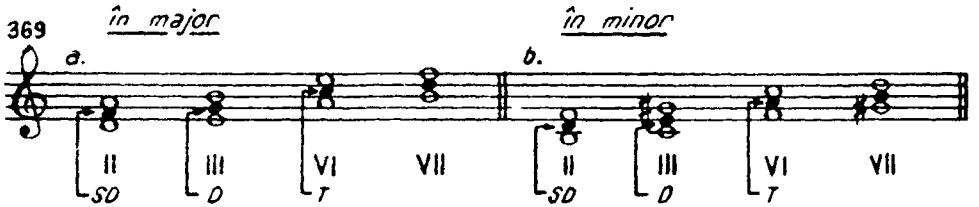
funcțiunea principală	suplinitor de gr. I	suplinitor de gr. II
subdominantă	II	VI
tonică	VI	III
dominantă	VII	III

Integrându-se în funcțiunile principale, acordurile secundare aduc, totodată, nuanțe suplimentare în paleta armonică, lărgind cadrul tonal, oarecum restrâns dacă ne limităm la cele trei acorduri principale.

Dublările și omisiunile

O trăsătură comună în utilizarea lor o constituie faptul că în acordurile secundare nu se mai dublează fundamentalele cu prioritatea cunoscută, ci *terțele acordurilor* și apoi *fundamentalele*. Dacă, la prima vedere, s-ar părea că am părăsit principiul *dublării fundamentalei*, la o mai atentă cercetare, constatăm că, în felul acesta, rămânem fideli dublării treptelor principale, care, în *acordurile principale*, sunt *fundamentale*, iar în *acordurile secundare devin terțe*:

369

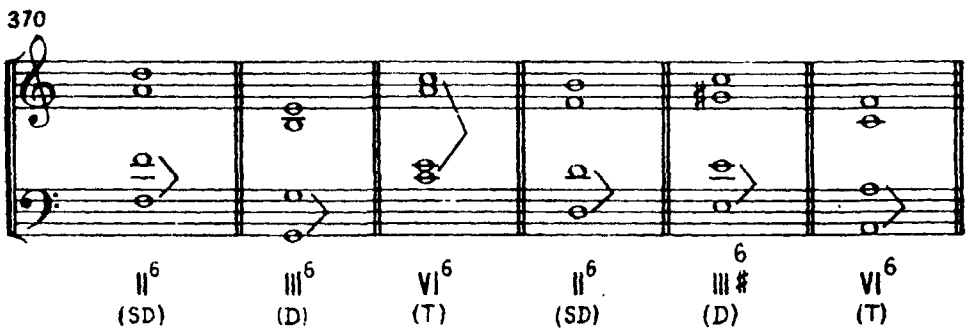


În acordul treptei a VII-a se dublează, în mod constant, *terța*, pentru a echilibra sonoritatea acordului, care este *micșorat*.

Avându-se în vedere elementul dublat (*terța* sau *fundamentala*) și starea acordului, am putea deosebi diferite grade sau nuanțe în întărirea sau în atenuarea tonalității:

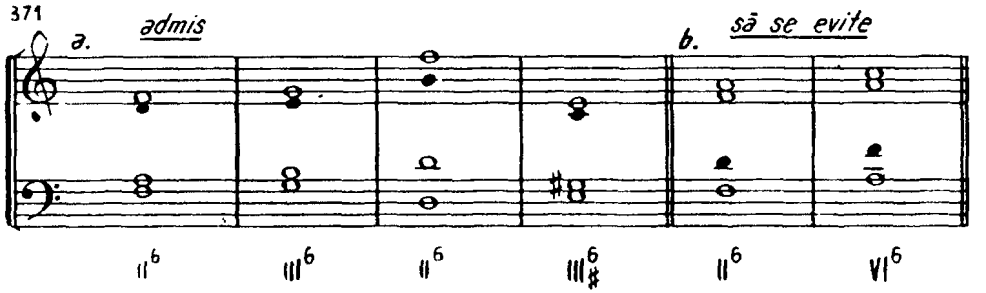
1. *Un acord secundar, în răsturnarea întâi*, cu *nota din bas dublată*, afirmă la maximum funcția principală, pe care o suplinește:

370

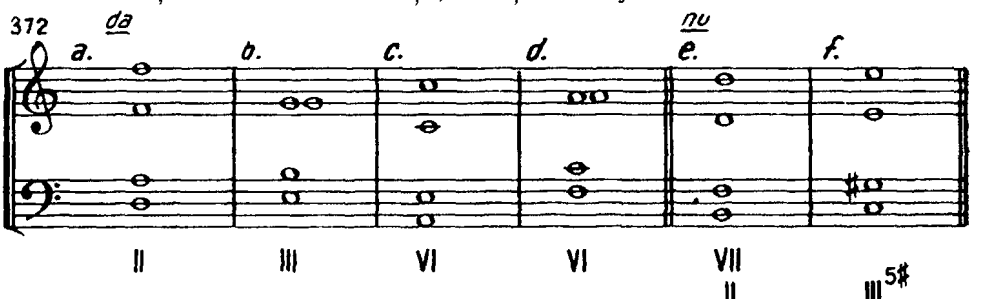


După cum se remarcă, în acest caz, cea mai bună sonoritate se obține *dublând basul cu tenorul*, fundamentala acordului (sexta față de bas) încredințându-se, de preferință, *sopranului*.

Fundamentala poate fi repartizată și la alto, dar se va evita la tenor:



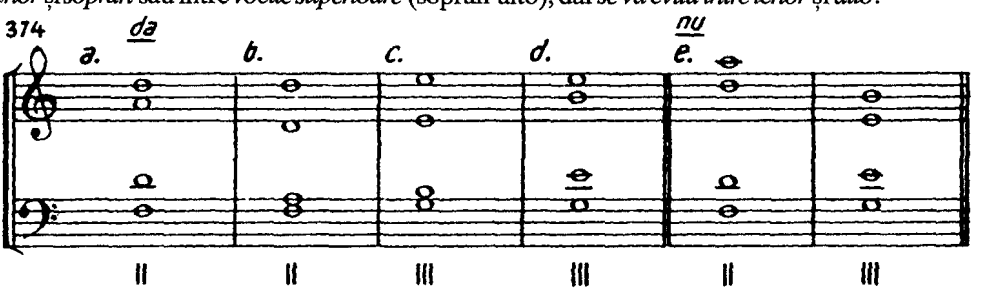
2. *Un acord secundar în stare directă, cu terța dublată*, mai puțin categoric decât cel anterior, afirmă, totuși, din plin tonalitatea. O excelentă sonoritate se obține, aici, repartizând *fundamentala* și *cvinta vocilor bărbătești*, iar *terța vocilor feminine*:



Se vor evita, în aceste cazuri, *acordurile micșorate și mărite*, aduse ca trisonuri în stare directă (ca în exemplul 372 e și f).

O altă sonoritate reușită se obține prin *dublarea terței*, de către tenor și alto, la interval de octavă. În acest caz, celelalte voci trebuie să se alăture în poziție strânsă față de vocile interne:

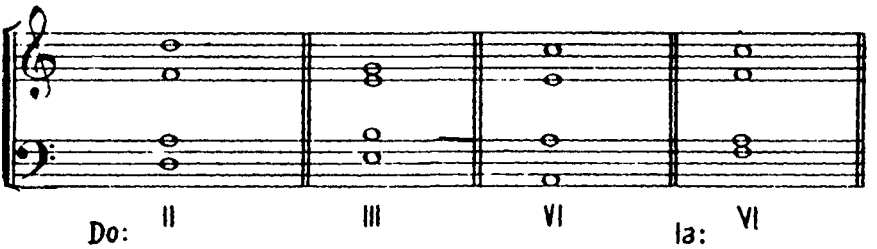
3. *Un acord secundar în răsturnarea întâi, cu dublarea fundamentalei*, aduce o tentă mai slabă în afirmarea funcțiunii principale, pe care o suplinește. *Dublarea fundamentalei* se va realiza între *tenor* și *sopran* sau între *vocile superioare* (sopran-alto), dar *se va evita între tenor* și *alto*:



Când într-un acord secundar se dublează sexta, atunci una din sexte va putea fi încredințată tenorului, recomandându-se dublarea cu sopranul (ex. 374 *a* și *d*).

4. *Un acord secundar în stare directă*, cu *fundamentala dublată*, slăbește vădit afirmarea funcției principale pe care o reprezintă. În acest caz, *elementele pot fi etajate oricum*:

375



Bineînțeles, ierarhia gradelor de afirmare a sentimentului tonal nu este o ierarhie a *calității*. Am încercat numai să definim anumite nuanțe, toate la fel de utile, după scopul și coloritul armonic pe care-l urmărim, fapt care va determina alegerea uneia sau alteia din ipostazele posibile.

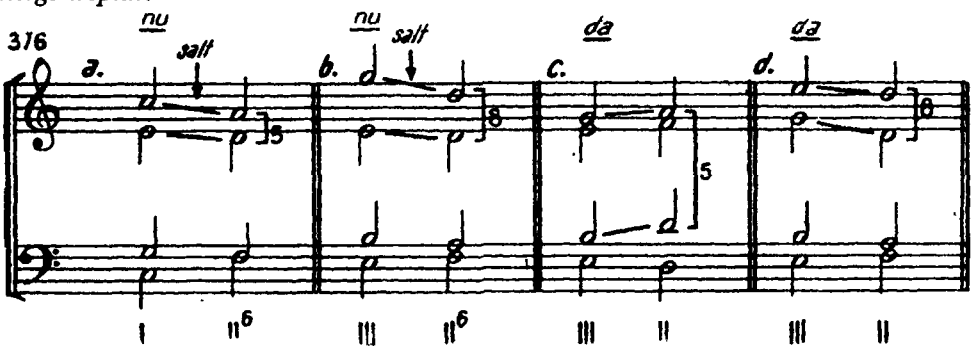
Într-un acord secundar nu trebuie să lipsească nici unul din elementele sale, în armonia la patru voci.

Cvintele și octavele directe pe trepte secundare

Atunci când am vorbit de *cvinte* și *octave directe*, nu le-am urmărit decât pe cele realizate de vocile externe, pentru că lucram numai cu treptele principale, unde regulile sunt mai îngăduitoare. În consecință, cele produse cu o voce internă nu ne interesau. Pe treptele secundare, însă, regimul *cvintelor* și al *octavelor directe* este mai sever, urmărind aici și pe cele care angajează o voce internă.

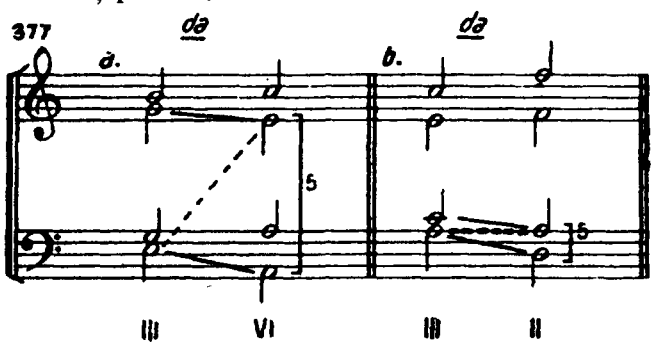
Regula rămâne aceeași – *cvintele, octavele directe sunt admise dacă vocea de sus merge treptat*:

376

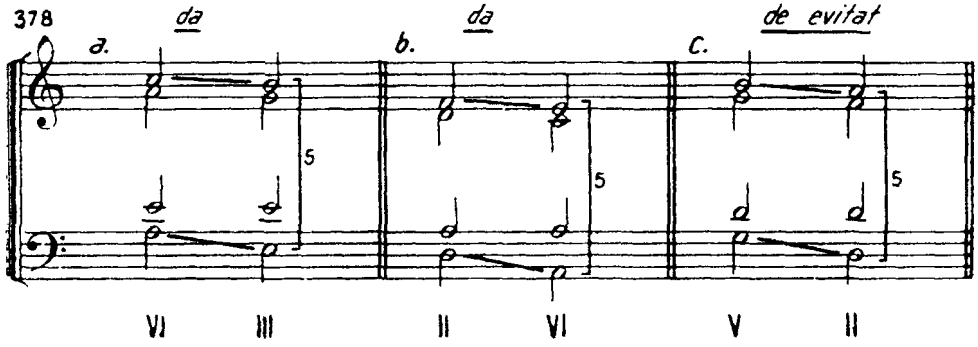


Ele vor fi admise și prin salt, dacă cele două acorduri au notă comună:

377



Când cvintele și octavele directe angajează vocile externe, sunt tratate sever, impunând sopranului să meargă prin semiton:



ACORDUL TREPTEI A II-A, ÎN MAJOR

Dată fiind frecventa sa utilizare, acordul treptei a II-a se dovedește a fi cel mai important dintre acordurile secundare.

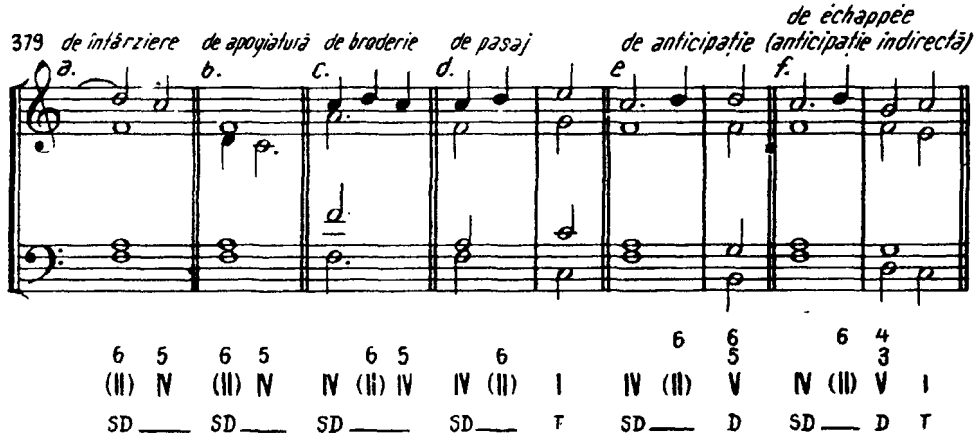
După cum am arătat, el *suplinește funcția de subdominantă*.

Acordul treptei a II-a poate fi utilizat ca:

- *armonie accidentală, provenind din subdominantă*;
- *armonie de sine stătătoare*.

1. Armonie accidentală, provenind din subdominantă

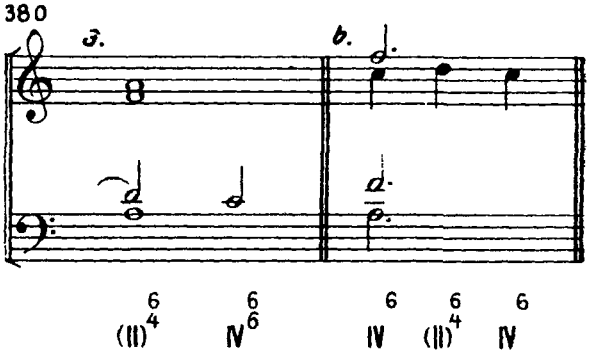
Sub această formă, acordul treptei a II-a demonstrează o vădită contopire cu armonia subdominantei, din care se desprinde printr-o notă vecină, melodică (întârziere, apogiatură, broderie, pasaj, anticipație etc.):



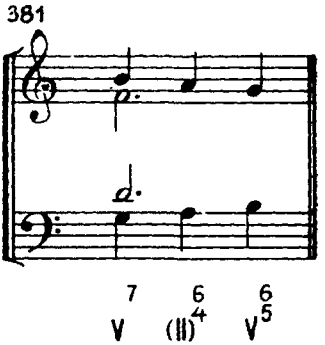
În toate aceste cazuri, am obținut acordurile treptei a II-a în răsturnarea întâi, prin înlocuirea *cvintei* cu nota vecină superioară.

Dacă acordul subdominantei este în răsturnarea întâi, acordul treptei a II-a, obținut prin același procedeu, va fi în răsturnarea a doua.

Sub această formă, este foarte rar utilizat:



O utilizare mai reușită a răsturnării a doua se obține prin încadrarea sa între două acorduri de *septimă de dominantă*, ca acord de dublu pasaj:



În acest caz, el se consideră o prelungire a armoniei de dominantă.

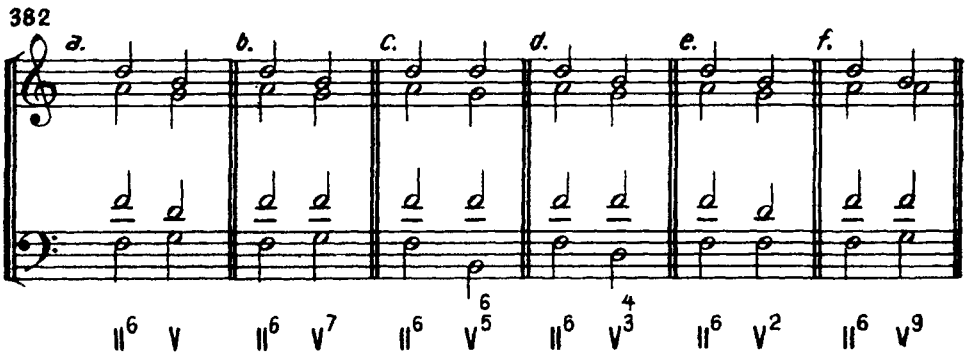
2. Acordul treptei a II-a – armonie de sine stătătoare

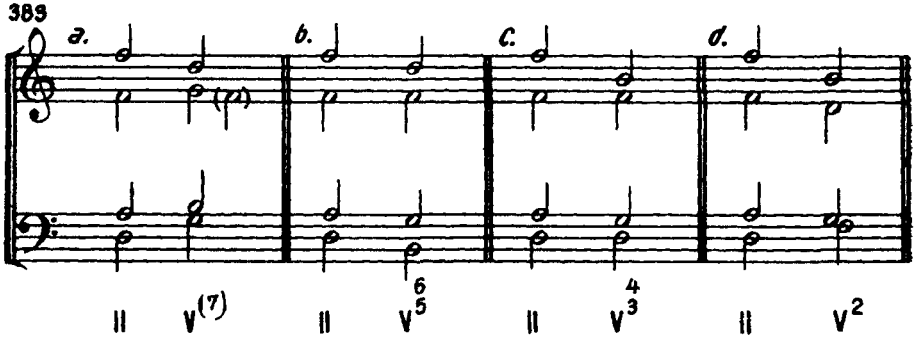
Aceasta este forma cea mai mare interesantă și cea mai utilizată a acordului, când fundamentala sa este o notă reală și nu o notă melodică, înlocuitoare temporară în acordul subdominantei.

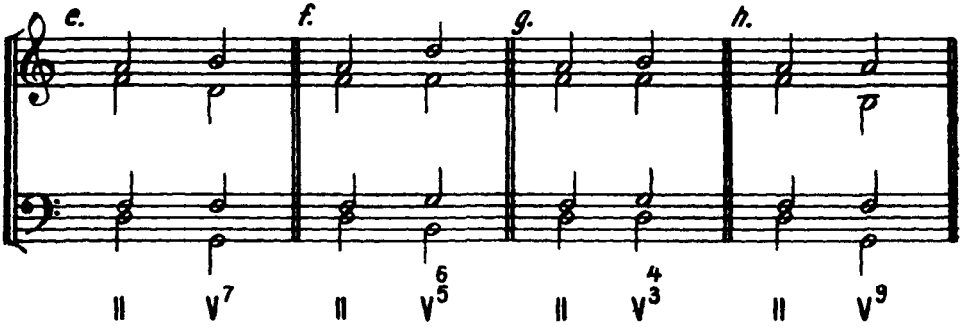
În acompanierea muzicii populare, el ocupă un rol vital, căci, deseori, subdominanta clasică ar apărea forțată sau artificială.

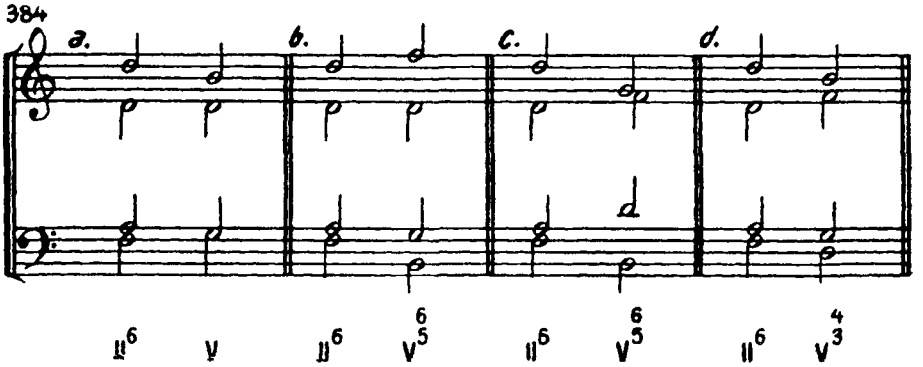
Înlănțuiri cu acordul dominantei

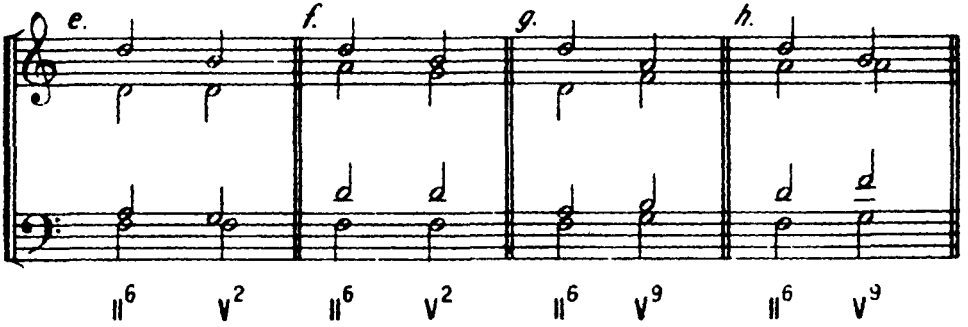
Având o notă comună cu acordul dominantei și fiind plasat la o cvintă superioară (contradominantă), acordul treptei a II-a este deseori preferat acordului de pe treapta a IV-a, când urmează dominanta (în loc de IV-V, II-V). În felul acesta, relația subdominantă-dominantă devine mai curgătoare și mai puțin rigidă:



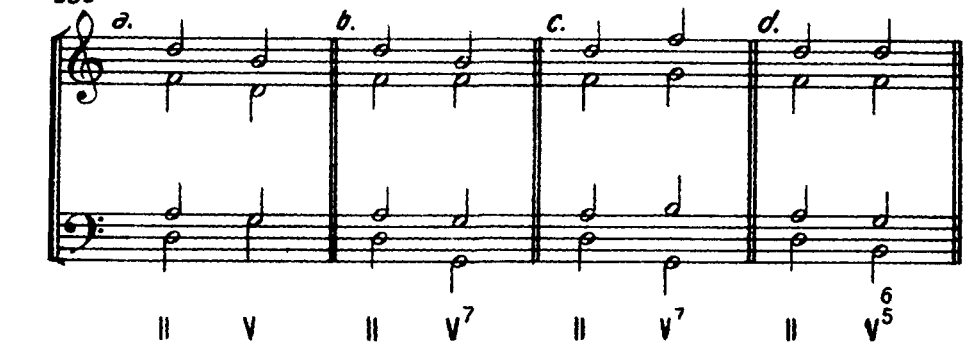

389
a.
b.
c.
d.
II V(7)
II V6/5
II V4/3
II V2

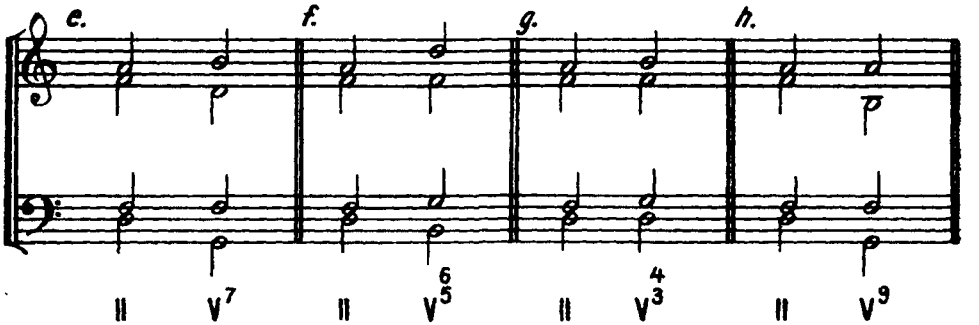

e.
f.
g.
h.
II V7
II V6/5
II V4/3
II V9


384
a.
b.
c.
d.
II6 V
II6 V6/5
II6 V6/5
II6 V4/3


e.
f.
g.
h.
II6 V2
II6 V2
II6 V9
II6 V9

385





În situația de suplinitor al subdominantei, acordul treptei a II-a va prelua rolul și interdicțiile respective. În consecință, se va evita relația V-II, așa cum se evită și relația V-IV.

Se va admite, din aceleași motive, înlănțuirea V-II-V, funcția de dominantă prelungindu-se de-a lungul celor trei acorduri mai lesne decât în relația V-IV-V, dat fiind faptul că acordul treptei a II-a este mai legat, fiind conținut, de altfel, și în acordul nonei de dominantă:

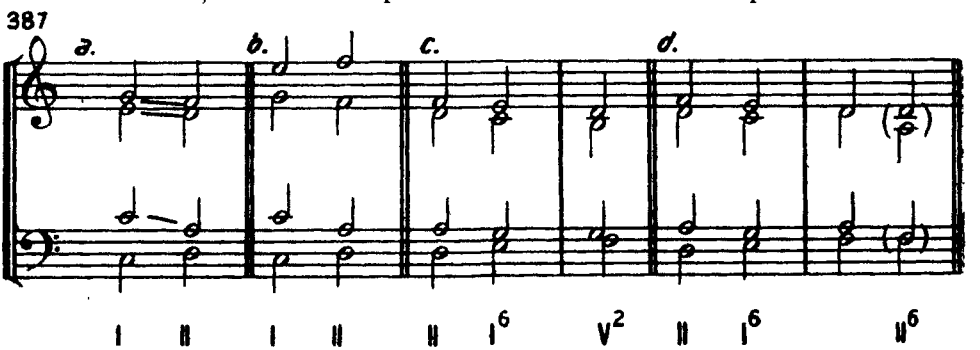
386

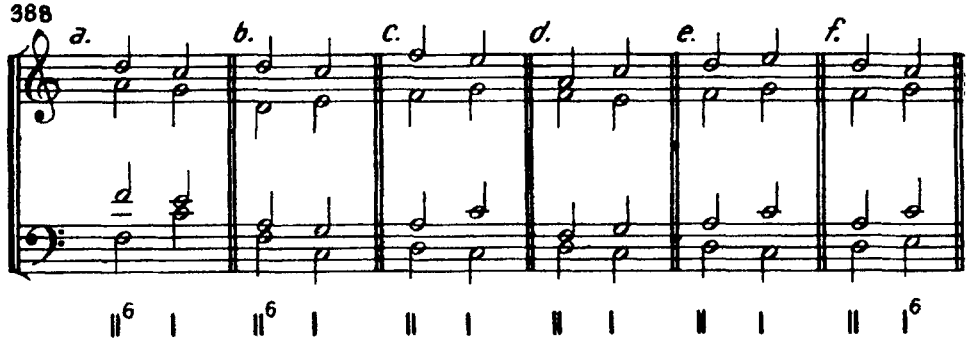
Înlănțuiri cu acordul tonicii

În înlănțuirile acordurilor II-I sau I-II, în stare directă, există pericolul *cvintelor* și *octavelor paralele*, provenit din mersurile treptate ale vocilor. Pentru evitarea lui există două soluții:

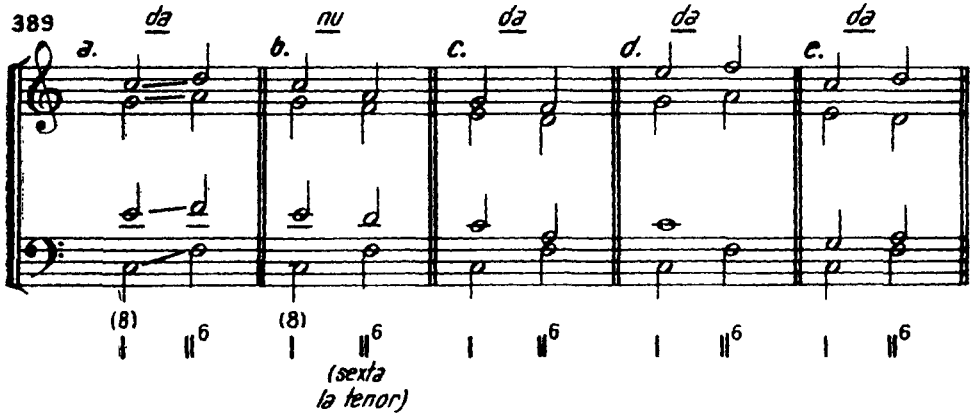
- *mersul contrar* al tuturor vocilor, față de bas (ca în înlănțuirea IV-V);
- *dublarea terței* în acordul treptei a II-a sau chiar în acordul treptei I.

387

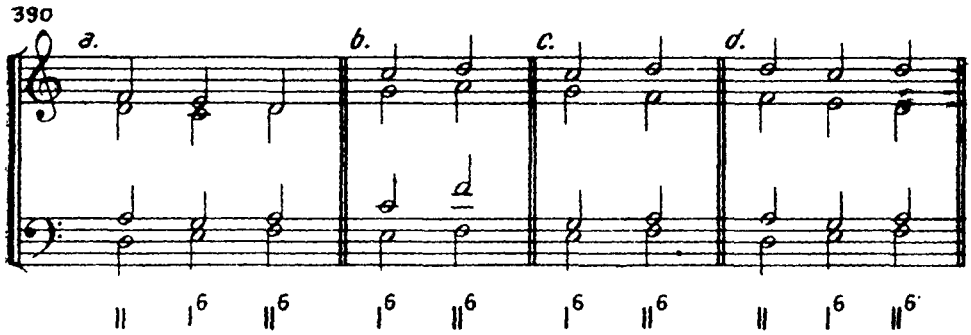




De cele mai multe ori, acordul tonicii se înlănțuie cu acordul treptei a II-a, în răsturnarea întâi. Această înlănțuire recomandă o excepție, prin *mersul direct al tuturor vocilor*, când se pornește din poziția melodică a octavei:



Dacă ambele acorduri sunt în răsturnarea întâi (I^6-II^6), posibilitățile de înlănțuire se înmulțesc, datorită faptului că, în această situație, se poate dubla terța și în acordul treptei I, mai ales dacă e adusă prin mers treptat și contrar:

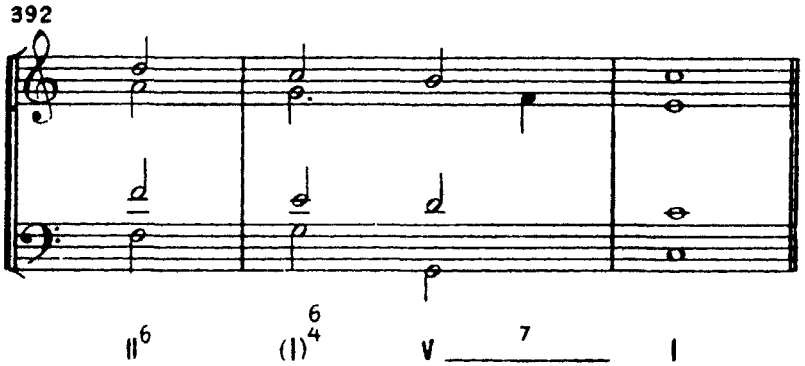


Acordul treptei a II-a poate fi înlănțuit și cu răsturnarea a două (6/4) a acordului de treapta I, în relația IV, I, II:

391

Mai cu seamă în cadențele finale, în relația II-I-V:

392



Înlănțuiri cu acordul subdominantei

Legarea acordului treptei a II-a cu acordul treptei a IV-a (II-IV sau IV-II) înseamnă, în fond, prelungirea aceleiași funcțiuni de subdominantă. Ea se realizează sub două aspecte:

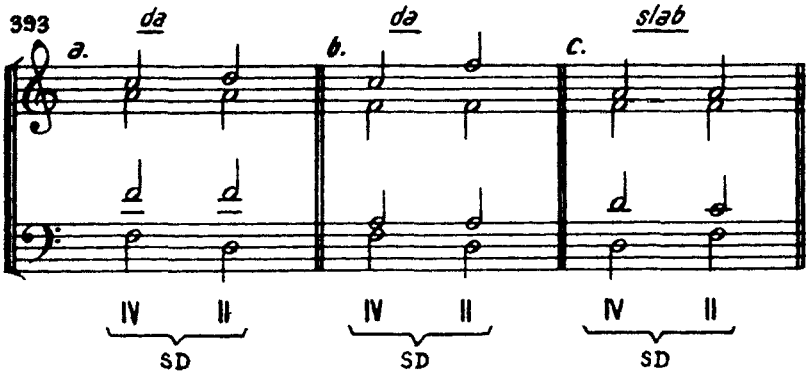
- *pe bas ținut* (II^6-IV), așa cum s-a arătat anterior, ca armonie accidentală, provenind din subdominantă;

- *pe bas schimbat*, când ambele acorduri sunt în stare directă.

Cel de-al doilea aspect este cel mai des folosit. În cazul prelungirii aceleiași funcțiuni, se recomandă ca *acordul principal să preceadă acordul secundar, înlocuitor*. Cu alte cuvinte, se va înlănțui IV-II și se va evita II-IV.

Prima relație aduce o creștere a desfășurării armonice, cea de-a doua o slăbire:

393



Acordul de septimă pe treapta a II-a

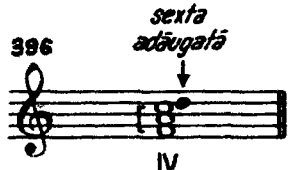
Acordul de *septimă de pe treapta a II-a* este alcătuit din *acordul perfect minor*, prezentat anterior, căruia i se adaugă o *septimă mică*. El reprezintă și mai vădit funcția subdominantei, pentru că, în alcătuirea sa, acordul treptei a IV-a este cuprins în întregime:

Septima intră în regimul cunoscut al disonanțelor, cu cele trei momente: *pregătire, disonanță, rezolvare*. Ca și *septima de dominantă*, fiind o *septimă mică*, ea nu mai necesită pregătirea.

Răsturnările și cifrajul

În cazul de față, se menține cifrajul folosit la *septima de dominantă*.

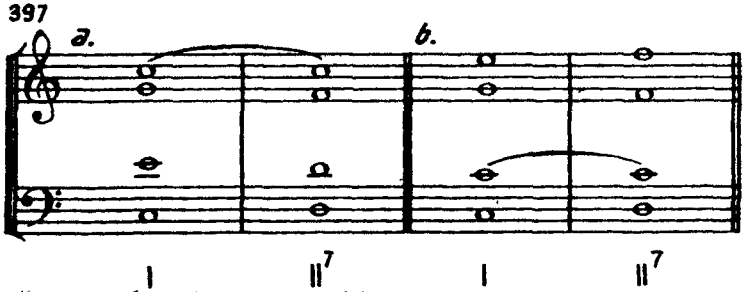
Dintre diferitele aspecte de mai sus, se cuvine o menționare specială pentru răsturnarea întâi a acestui acord, considerată firesc drept un *acord de subdominantă*, căruia i s-a adăugat o *sextă*:



De aici și termenul de *sextă adăugată* (la sixte ajoutée), din interpretarea pe care i-a acordat-o Rameau, fapt pentru care este denumită și *sexta lui Rameau*.

Suprimări și dublări de sunete

În general, *acordul de septimă* va fi realizat cu toate elementele sale. În cazurile în care suntem obligați să renunțăm la unul din ele, singurul element care poate lipsi este *cvinta*, cu condiția ca acordul să fie în *stare directă*. În acest caz, se va dubla *fundamentala* sau *terța*:



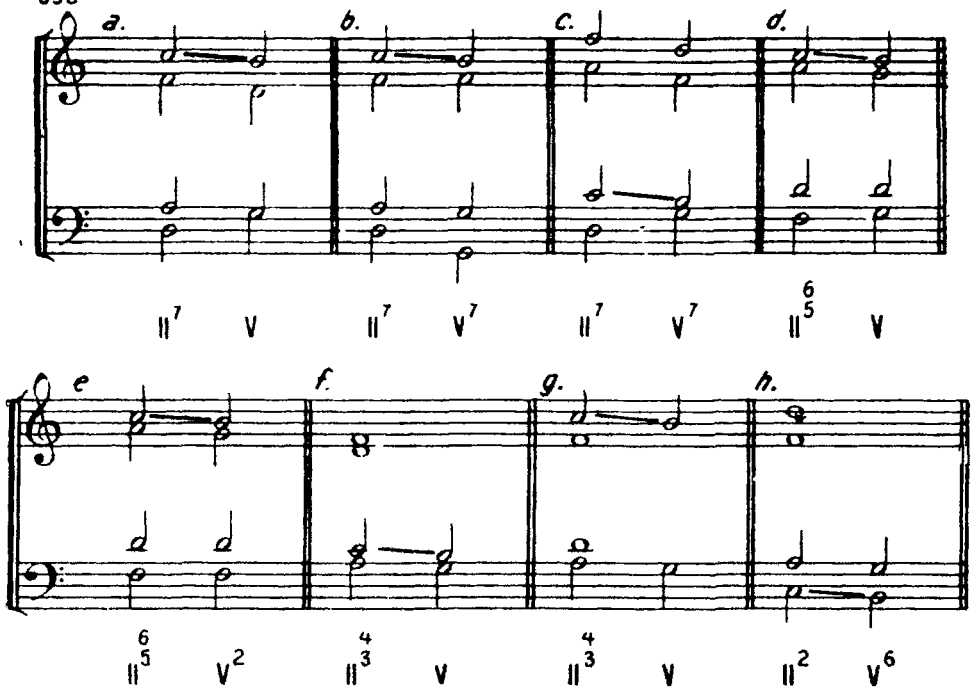
(După cum se observă, această omisiune se practică mai cu seamă în înlănțuirea cu acordul treptei I, pentru evitarea *cvintelor paralele*).

Rezolvarea septimei

Fiind vorba de o septimă mică, rezolvarea se va realiza după aceleași reguli, prezentate la septima de dominantă.

1. *Prin mers treptat coborâtor*, înlănțuindu-se cu un acord care conține sensibila (nota de rezolvare):

398



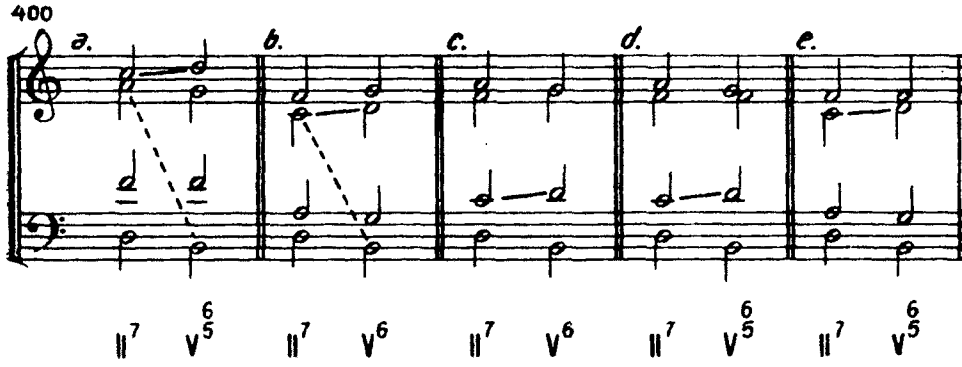
2. *Prin ținerea septimei*, ca notă reală în acordul următor:

399

Pentru a realiza o înlănțuire corectă II^7-I, când ambele acorduri sunt în stare directă, se impune ca unul din acorduri să fie incomplet (ex. 399 – *a* și *f*). Cu acordul treptei a II-a în răsturnarea întâi (6/5), aceste inconveniente dispar.

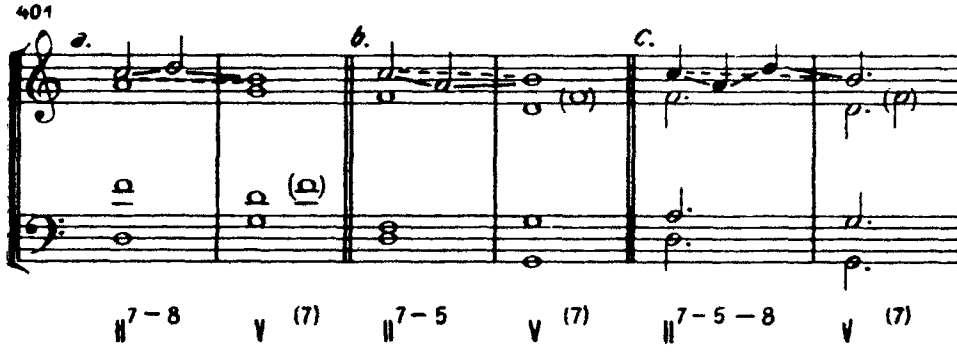
3. *Prin mersul treptat ascendent* al *septimei*, când basul cântă nota de rezolvare:

400



4. *Prin rezolvare figurată*, când *septima* trece prin alt element al acordului, după care se aude nota de rezolvare:

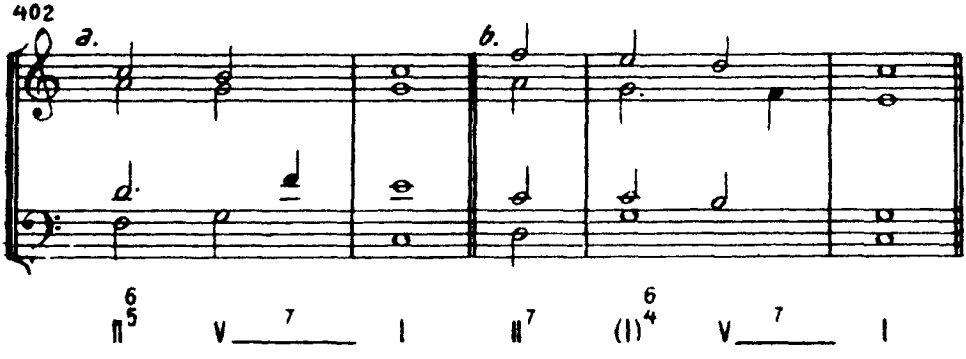
401



Dată fiind atracția septimei de pe treapta a II-a către sensibilă, în rezolvarea ei firească, este motivată preferința acestui acord de a se înlănțui cu acordul dominantei.

În *cadența finală* (autentică compusă) el este, deseori, preferat acordului de pe treapta a IV-a:

402

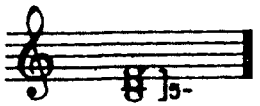


Ca și trisonul treptei a II-a, *acordul de septimă* de pe această treaptă este cel mai folosit dintre septimele secundare ale tonalității.

ACORDUL TREPTEI A II-A, ÎN MINOR

În *minor*, acordul treptei a II-a este micșorat:

403



În consecință, el este considerat disonant, pentru că intervalul de *cvintă micșorată*, fiind nestabil, necesită o rezolvare către un punct de sprijin:

404

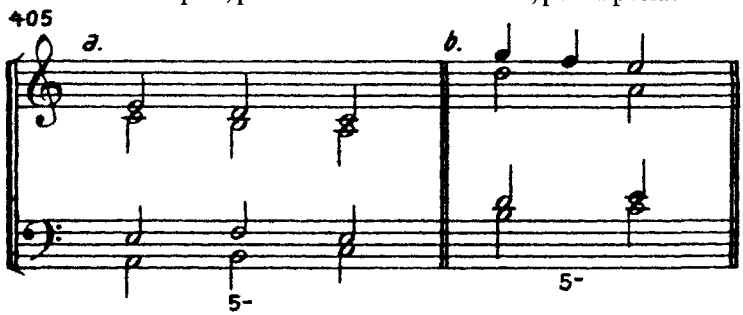
Tendința sa de mișcare, de atractivitate creează o mai strânsă relație în înlănțuirile cu acordurile de pe treptele I și V, care conțin sunetele rezolvării, decât în înlănțuirile respective din *major*.

Ca toate acordurile micșorate, trisonul treptei a II-a, în minor, nu va fi folosit în stare directă, ci în răsturnarea întâi.

Starea directă a unui acord micșorat va fi îngăduită:

- dacă este adusă treptat, prin mers contrar sau oblic, pe timpi slabi:

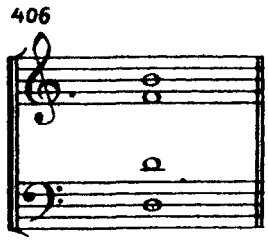
405



- dacă se obține prin mersul simetric, obligatoriu al unui marș armonic, ceea ce va fi expus la capitolul respectiv.

Dublări și suprimări de sunete

406



Folosit în răsturnarea întâi, acordul treptei a II-a va avea în bas chiar treapta principală, pe care o reprezintă (*subdominanta*), totodată, singurul element care va fi dublat.

Cea mai bună etajare a acordului se realizează dublând basul cu tenorul, sexta (fundamentala) fiind repartizată la sopran:

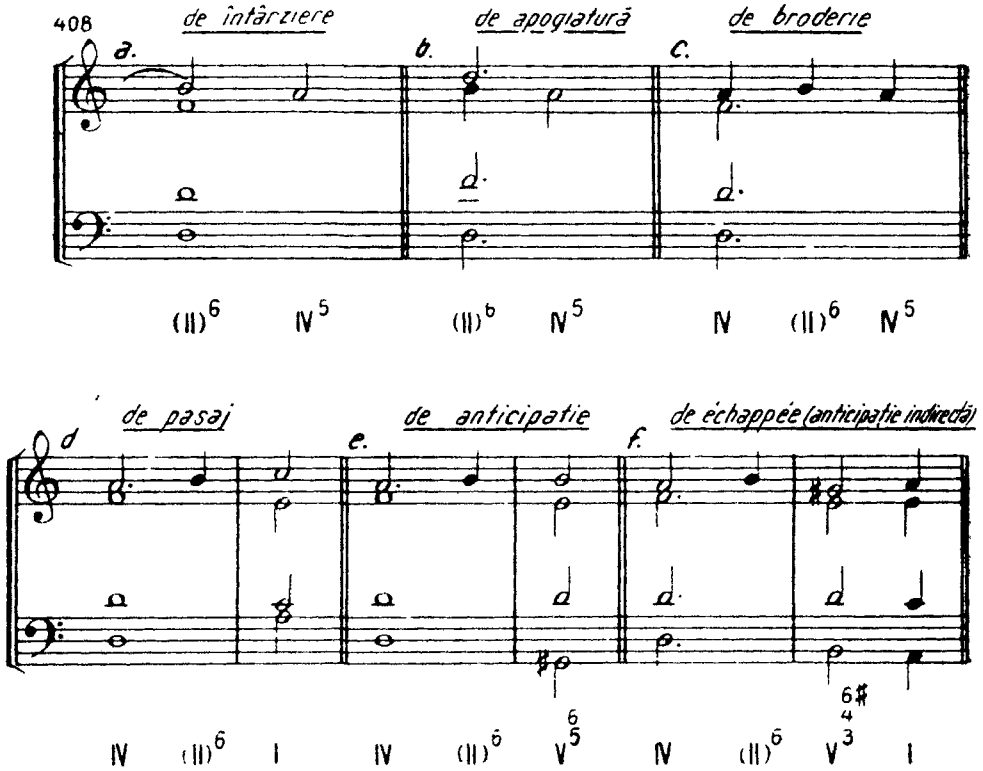
407

Alături de această recomandare mai există și alte posibilități de etajare a acordului, basul putând fi dublat și de o altă voce:

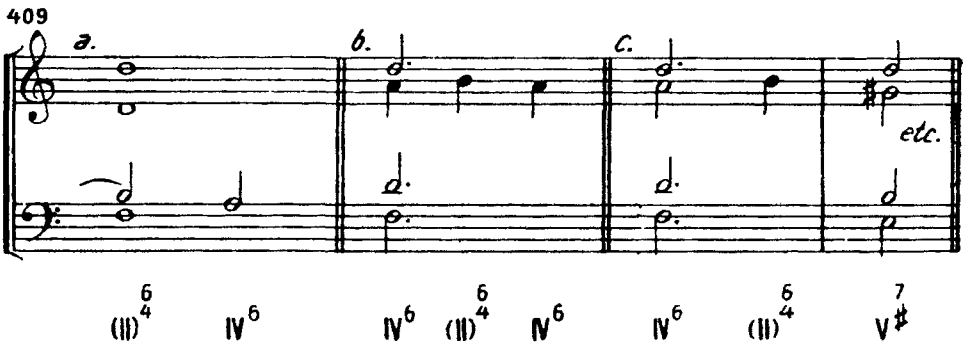
După cum se observă mai sus (ex. *b*), repartizarea sextei (fundamentalei) la tenor, într-un *sext-acord* secundar, este admisă aici, fiind vorba de un acord micșorat. După cum s-a precizat anterior, din acest acord nu poate lipsi nici unul din elementele sale.

1. Acordul treptei a II-a – armonie accidentală, provenind din subdominantă

Într-o absolută analogie cu situațiile prezentate în major, și în minor notele melodice pot da naștere în cadrul armoniei de subdominantă la crearea unor acorduri de treapta a II-a *accidentale*:



Dacă aceste note melodice acționează în răsturnarea întâi a acordului de subdominantă, vom obține atunci acorduri de treapta a II-a în răsturnarea a doua:



2. *Acordul treptei a II-a - armonie de sine stătătoare*

Cele afirmate la corespondentul său din *major* rămân valabile și aici. Neputând fi folosit în stare directă, trisonul treptei a II-a își pierde întrucâtva rolul de contradominantă, de care vorbeam în *major*. De asemenea, *cvinta micșorată*, conținută de acord, impune rezolvarea ei prin coborâre la treapta a V-a, conținută de acordurile treptelor I și V, fapt care face legătura mai strânsă cu aceste acorduri decât în *major*:

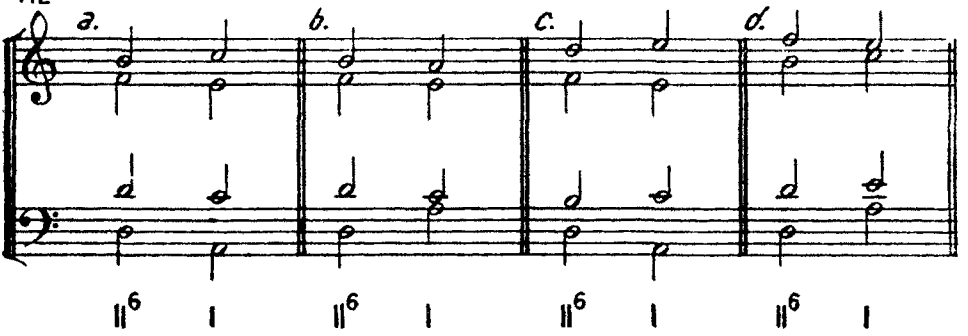
410

Înlănțuiri cu acordul dominantei

411

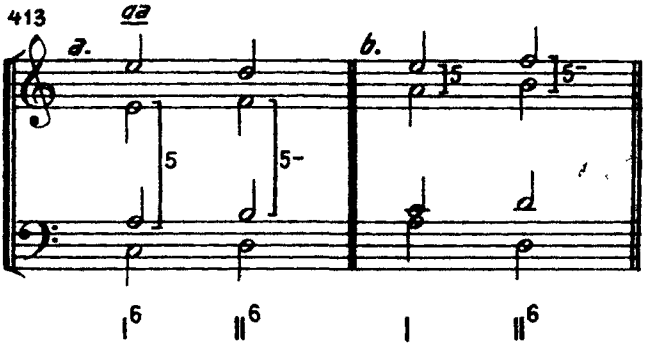
Înlănțuiri cu acordul tonicii:

412



Situațiile de mai sus vor fi inversate în înlănțuirile I-II^6. În schimb, unele cazuri ca acestea,

413



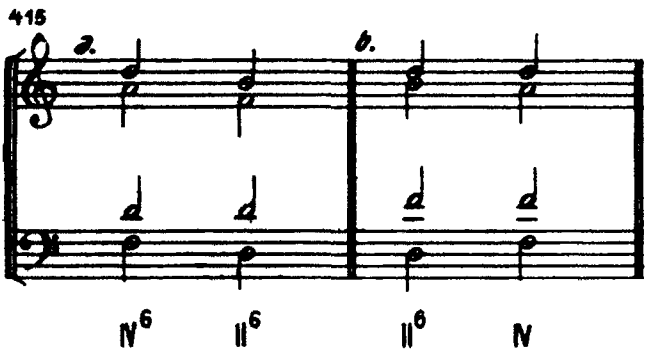
admise astfel, vor fi interzise, inversate, fiindcă atunci se merge din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă*:

414

Înlănțuiri cu acordul subdominantei:

În cazul prelungirii funcției de subdominantă, în minor intervin modificări față de situația similară din major. *În primul rând*, interdicția de-a aduce acordul treptei a II-a cu fundamentala în bas împiedică înlănțuirea celor două acorduri (IV-II) în stări directe, ceea ce face relația mai slabă:

415



În al doilea rând, acordul treptei a II-a, fiind micșorat, poate fi urmat de acordul treptei a IV-a, care, ca acord perfect minor, întărește plenitudinea funcțională și a interesului armonic. În consecință, în *minor* se vor putea practica atât înlănțuirea IV-II, cât și înlănțuirea II-IV.

Acordul de septimă, pe treapta a II-a

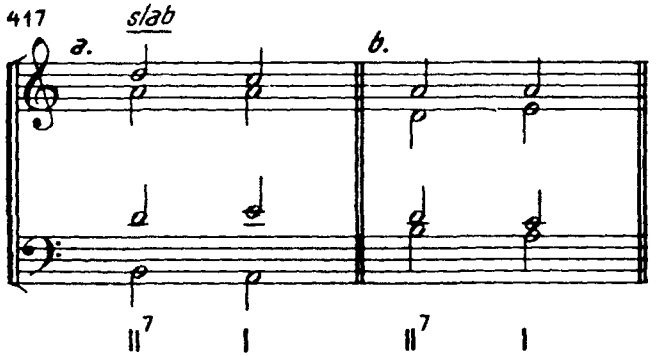
Prin prezența *septimei*, acordul treptei a II-a câștigă și se împlinește sonor în funcția de subdominantă, pe care o reprezintă:

El obține, totodată, autonomie și libertate de acțiune, pentru că, astfel, acordul treptei a II-a va putea fi folosit în stare directă, ca și în toate răsturnările.

Fiind o septimă mică, pregătirea sa nu este obligatorie.

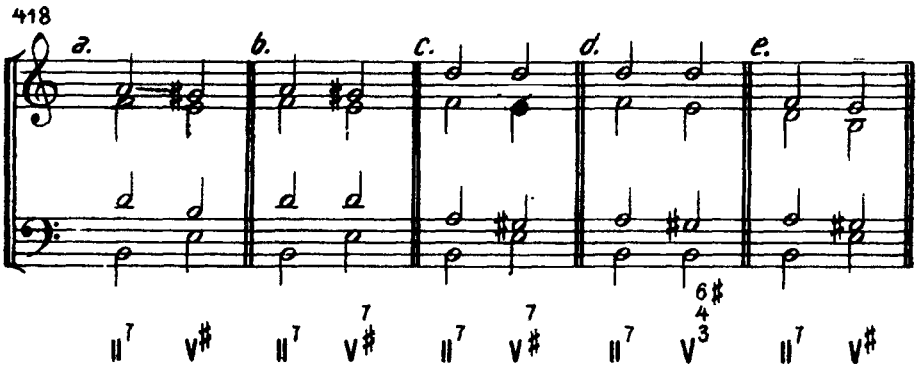
Răsturnările și *cifrajul* acestui acord rămân cele cunoscute de la *septimele* anterior expuse.

Din acest acord nu poate lipsi nici unul din elementele sale. Foarte rar îl putem întâlni fără *cvintă* (ceea ce îl lipsește de un interval caracteristic) și, în acest caz, *se dublează terța*:



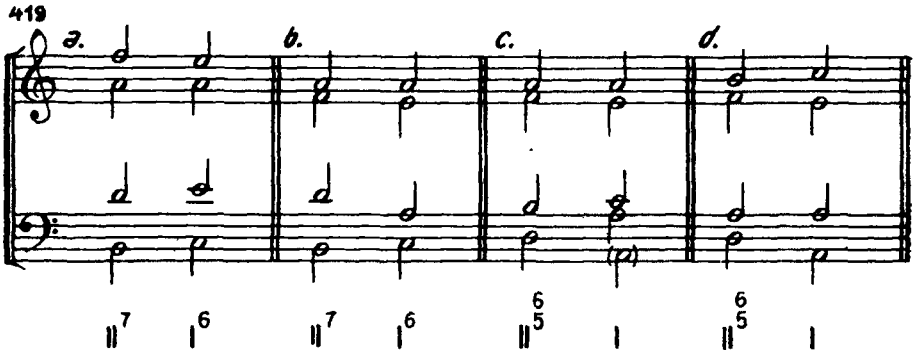
Rezolvările septimei de pe treapta a II-a se supun regulilor prezentate la *septimele* anterioare.

Înlănțuiri cu acordul dominantei:



f. g. h. i. j. k.
II7 V#7 II7 V43 II7 V#9 II65 V# II65 V24# II65 V#
l. m. n. o. p. r.
II65 V#7 II43 V# II43 V#7 II2 V65 II2 V65 II2 V65
s. t. u. v.
II7 V65 II65 V6 (65) V# II43 V# (7) V# II65 V6 (65)

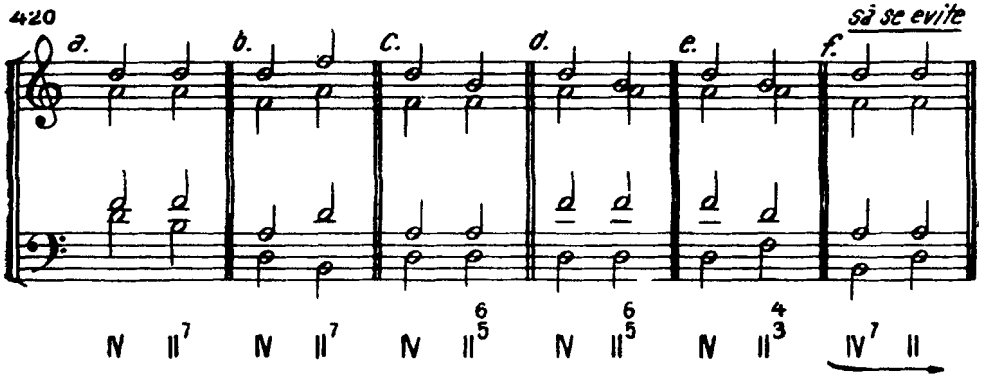
Înlănțuiri cu acordul tonicii:



Reamintim aici, în cazul relațiilor II-I, interdicția mersului din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă*.

Înlănțuiri cu acordul subdominantei:

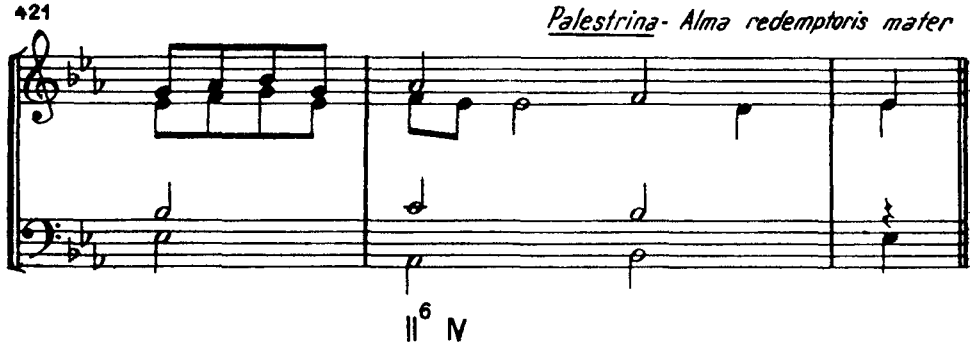
În această relație, acordul de *septimă* de pe treapta a II-a va urma după acordul treptei a IV-a, amplificându-se astfel desfășurarea. Invers, se produce o descreștere a interesului armonic, pe care o vom evita:



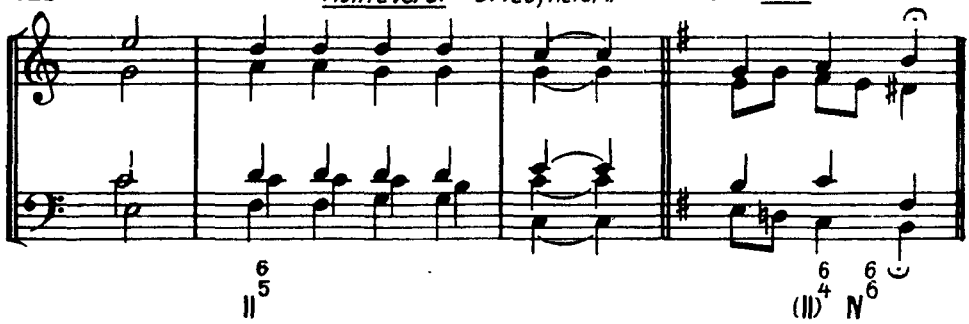
Acordul de *septimă* de pe treapta a II-a aduce, prin intervalica sa minoră și micșorată, o tentă mai domoală, o sonoritate moale și blajină în coloritul armonic al tonalității, caracteristică utilă în situațiile adecvate.

Urmează câteva exemple în care veți găsi acordul treptei a II-a, în diferite situații. Analizați cu atenție înlănțuirile, soluțiile, stările, pozițiile etc.

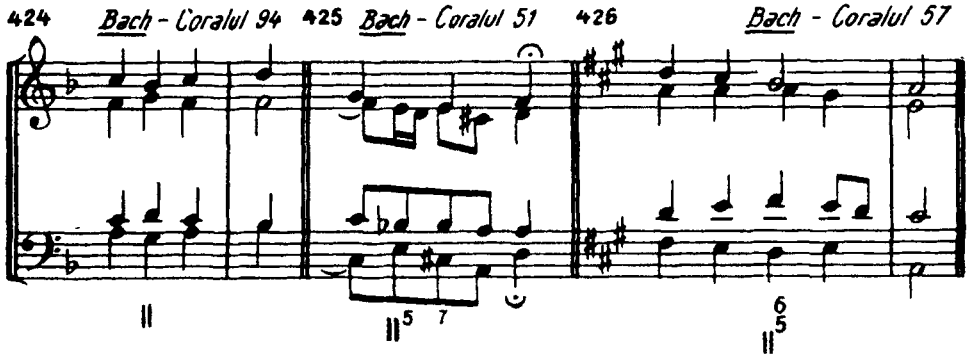
421 *Palestrina - Alma redemptoris mater*



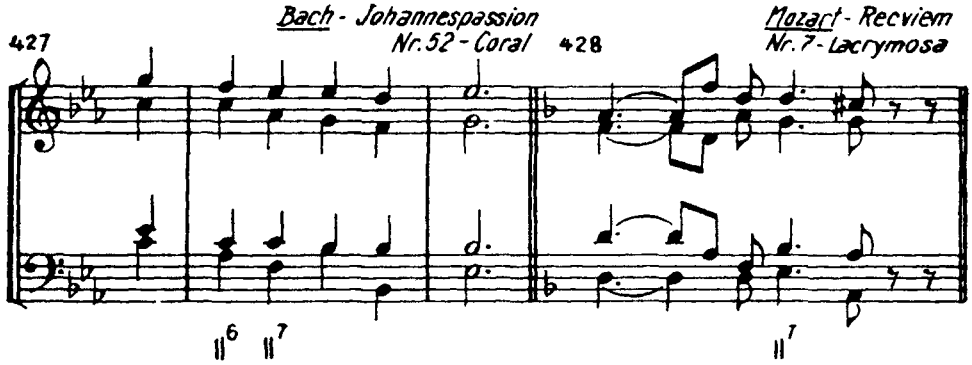
422 *Monteverdi - Orfeo, Actul II* 423 *Bach - Coralul 7*



424 *Bach - Coralul 94* 425 *Bach - Coralul 51* 426 *Bach - Coralul 57*



427 *Bach - Johannespassion Nr. 52 - Coral* 428 *Mozart - Recviem Nr. 7 - Lacrymosa*



429
Haydn - Anotimpurile Vara
II6
Orchestra
430
Beethoven - Sonata pentru pian
Op. 14, nr. 2
II6
Beethoven - Simfonia a IV-a
Partea a III-a (Trio)
431
II2 N6/4 II2
II2 N6/4 II2
Wagner - Lohengrin
Mersul nuptial
Brahms
Recviemul german
432
433
II6
II
II6/5

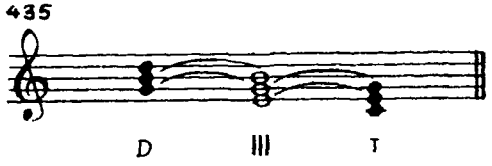
434

Bizet - Arleziana - Cor

ACORDUL TREPTEI A III-A, ÎN MAJOR

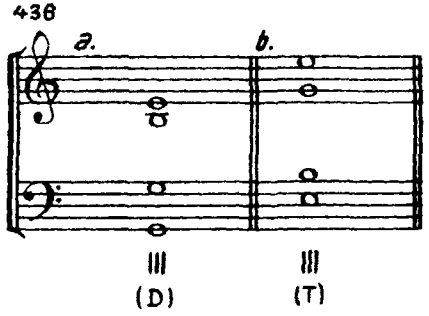
Acordul treptei a III-a se caracterizează – după cum am arătat – prin neutralitatea, prin echivocul său funcțional, reunind, în alcătuirea sa, atât elemente din acordul dominantei, cât și din cel al tonicii, fapt pentru care este denumit și *acord bifuncțional*:

435



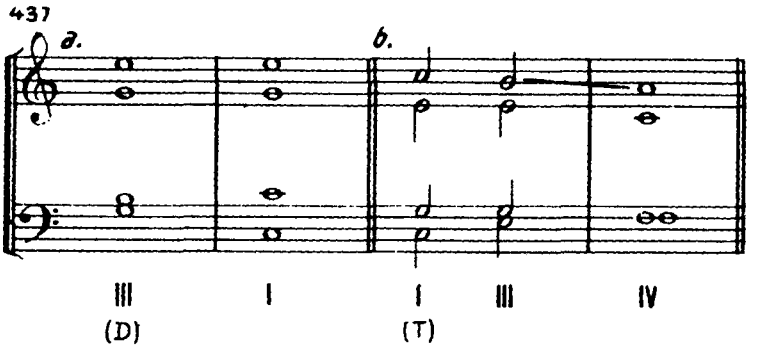
În tonalitatea majoră, acordul treptei a III-a este *perfect minor*. El va suplini funcția de dominantă, cu precădere, atunci când se află în răsturnarea întâi, cu basul dublat, și mai puțin atunci când este în stare directă, unde poate să sugereze funcția de tonică, mai cu seamă când se dublează fundamentala:

436



Determinante, pentru stabilirea funcției principale pe care o suplinește, sunt relația, înlănțuirea în care este angajat. Urmat de acordul treptei I, sau VI, acordul treptei a III-a va

fi interpretat drept *suplinitorul dominantei*. Urmat de acordul treptei a IV-a, el va fi considerat suplinitor de tonică și, în acest caz, cvinta sa își pierde caracterul de sensibilă, putând coborî la terța subdominantei:

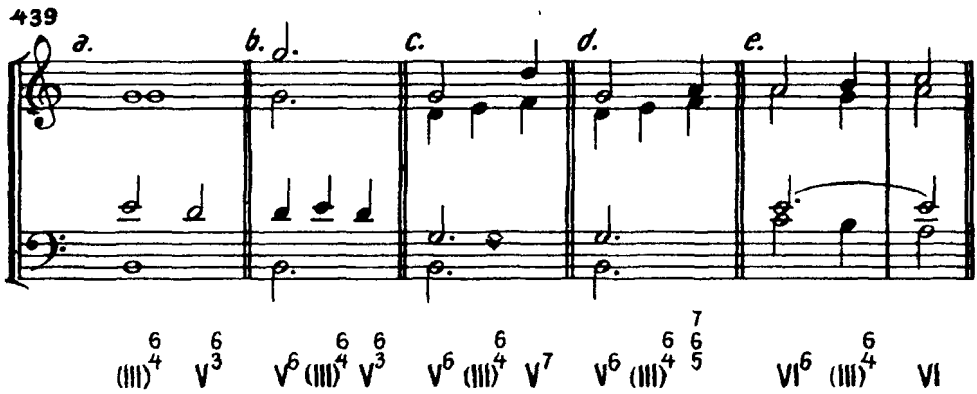


1. Acordul treptei a III-a – armonie accidentală provenind din acordul dominantei

Ca și acordul treptei a II-a, acordul treptei a III-a poate rezulta dintr-o notă melodică, înlocuitoare temporară a *cvintei* din acordul dominantei:

Dacă sunetele din ex. 438 acționează într-un acord de dominantă în răsturnarea întâi, obținem atunci acorduri de treapta a III-a, în răsturnarea a doua. Un caz aparte

(ex. 439, *e*) ni-l oferă intercalarea prin pasaj cu broderie între două acorduri de treapta a VI-a, când se admite, în mod excepțional, dublarea sensibilei, ea nefiind, în acest caz, o notă reală:

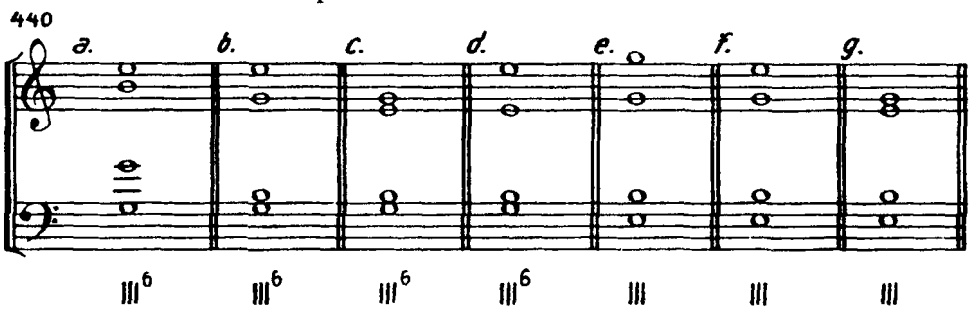


2. *Acordul treptei a III-a – armonie de sine stătătoare*

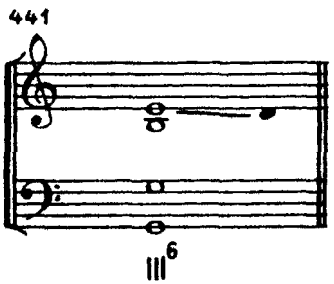
Ca *armonie de sine stătătoare*, acordul treptei a III-a poate fi folosit atât în stare directă, cât și în răsturnarea întâi, dar nu și în răsturnarea a doua.

După funcțiunea principală pe care vrem să o subliniem, *vom dubla terța* (pentru dominantă) sau *fundamentala acordului* (pentru tonică).

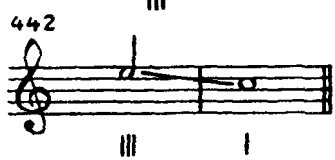
Din acest acord nu va lipsi nici unul din elementele sale:

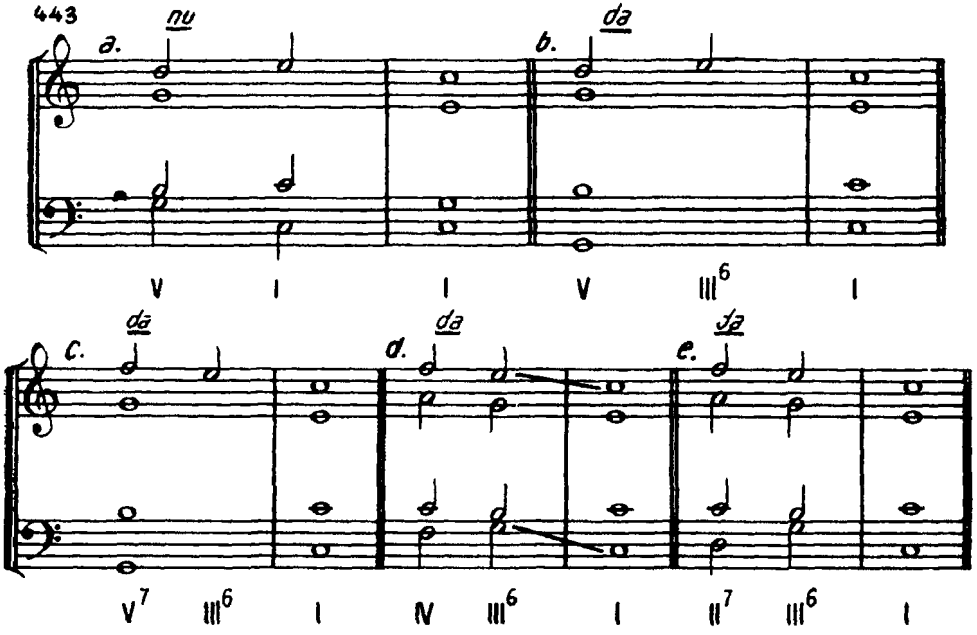


Acordul treptei a III-a, în răsturnarea întâi, cu dublarea basului și cu sexta la sopran este denumit și *dominantă cu sextă*, considerându-se că *sexta înlocuiește cvinta acordului de dominantă*:



Sub această formă îl vom întâlni, deseori, în încheierile de frază muzicală, atunci când melodia se termină printr-un salt de terță coborâtoare la tonică:

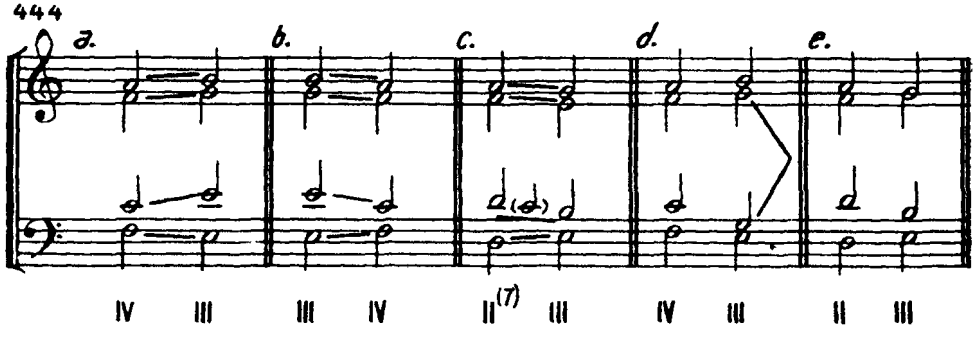




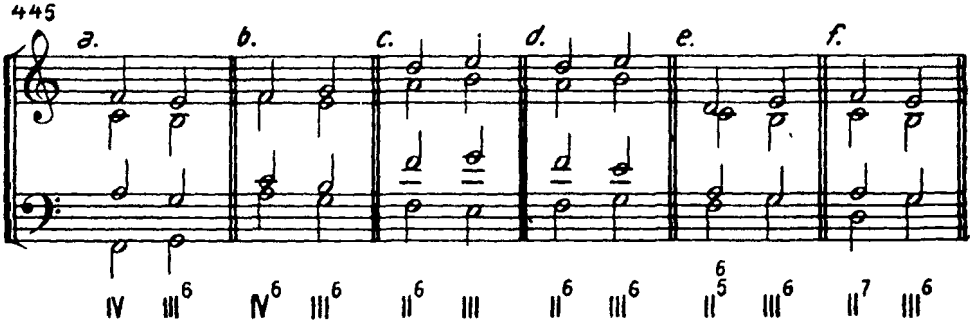
În acest caz, se vor tolera octavele directe, prin salt la ambele voci externe (ex. 443, *d*), în finaluri.

Acordul treptei a III-a poate urma și preceda oricare alt acord al tonalității.

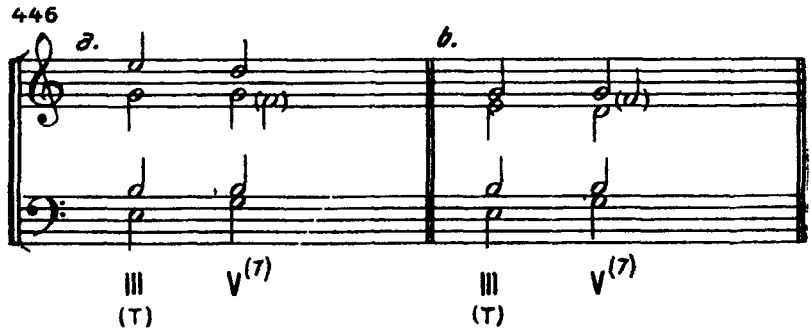
Cu acordurile din sfera subdominantei (IV, II), realizările trebuie să țină seama de recomandările făcute la înlănțuirile treptelor alăturate. În stările directe, se vor practica fie mersul contrar, fie dublarea terței într-unul din acorduri:



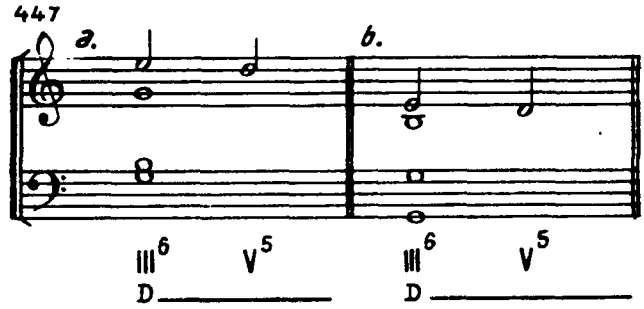
Dacă se folosește răsturnarea întâi, diversitatea de înlănțuiri a acestor acorduri crește:



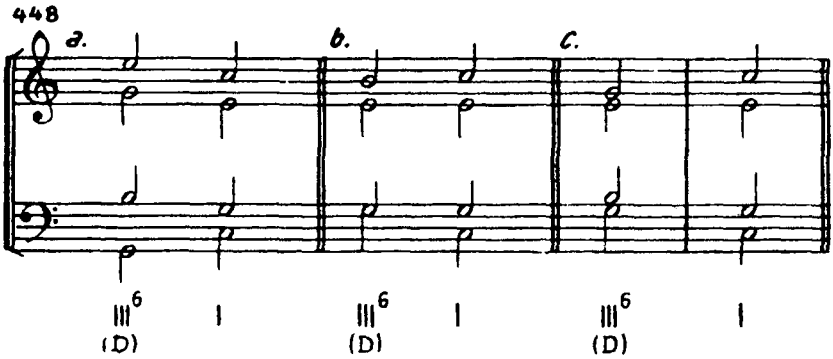
În înlănțuirile cu acordul dominantei, treapta a III-a poate fi considerată ca reprezentând funcția de tonică, dacă este în stare directă, mai ales cu *fundamentala dublată la voci externe*:



În răsturnarea întâi, mai cu seamă cu basul dublat, acordul treptei a III-a suplinește vădit funcțiunea *de dominantă*, dând impresia că *sexta* întârzie sau apogiază *cvinta* acordului de dominantă, după cum am mai arătat:

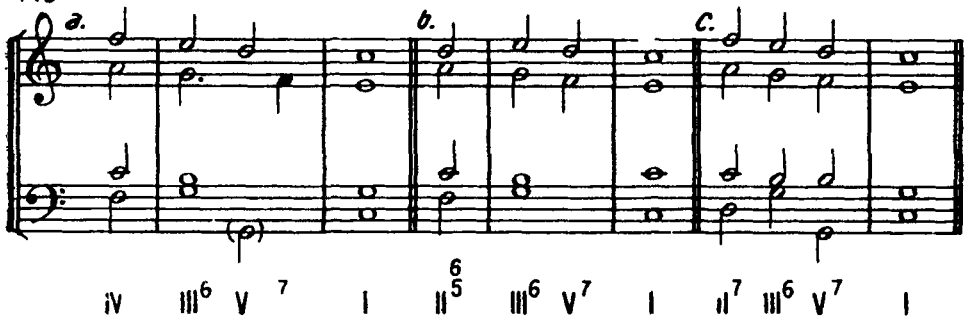


În aceste cazuri, are loc o prelungire de funcțiune. În *înlănțuirile cu tonica*, acordul treptei a III-a suplinește, după cum am arătat, funcția de dominantă, mai cu seamă în răsturnarea întâi, cu dublarea basului:



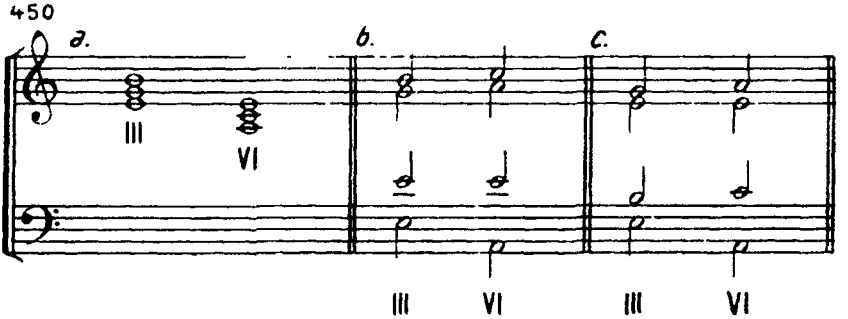
Cadențele compuse câștigă în cantabilitate și varietate, prin introducerea acordului treptei a III-a:

449



O legătură frecventă se realizează între acordul treptei a III-a și cel al treptei a VI-a (care va fi curând prezentat), primul comportându-se ca o dominantă minoră (falsă dominantă, ca și în relația II-V):

450



În aceste relații, de pseudo-dominante sau dominante relative, vom prefera ca ambele acorduri să fie în *stări directe*. Abuzul lor slăbește afirmarea tonalității, pledând pentru instaurarea relativei. Este o relație care își va găsi din plin aplicarea atunci când urmărim realizarea unei tente mai domoale, sau a unei atmosfere arhaice, aducând o binevenită și firească sonoritate în muzica populară.

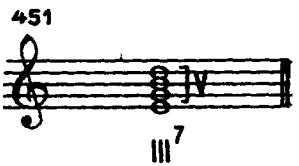
Acordul treptei a III-a, folosit de preclasici, va fi adus cu rezervă, aproape ocolit de clasici, pentru ca în romantism și în școlile naționale să fie întâlnit frecvent.

În *modulația diatonică*, după cum vom constata la capitolul respectiv, el constituie o soluție excelentă.

Acordul de septimă al treptei a III-a

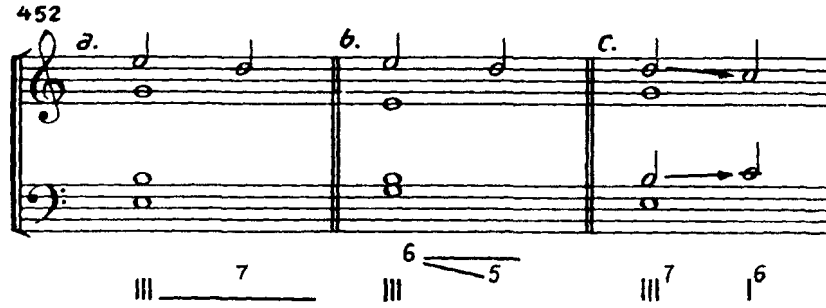
Având aceeași construcție ca și cel de pe treapta a II-a, *acordul de septimă de pe treapta a III-a* este mult mai puțin utilizat:

451



Prin apariția *septimei*, acordul de dominantă este în întregime conținut în alcătuirea sa.

De obicei, *septima* de pe treapta a III-a va fi adusă printr-un mers treptat de pasaj (ex. 452–*a,b*). Atacată direct, ea ne dă senzația mai degrabă a unei duble apogiaturi în acordul tonicii (ex. 452–*c*):

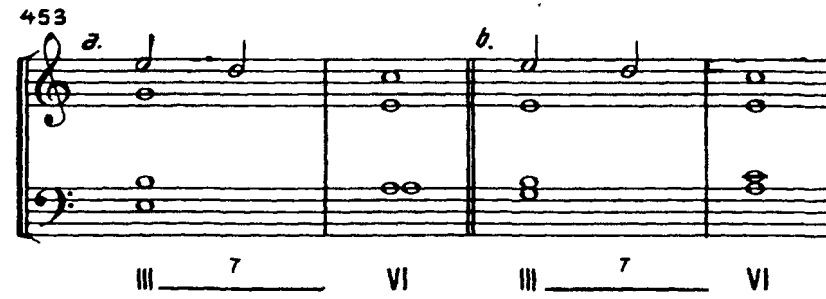


Acordul de septimă de pe treapta a III-a va fi cifrat după aceleași criterii ca și *septimile* anterioare.

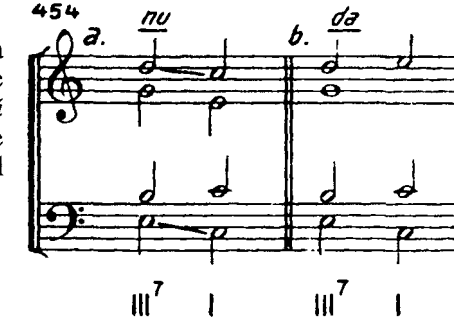
În mod frecvent, va fi realizat fără să i se omită vreunul din elementele sale. Rar, poate lipsi *cvinta* și, în acest caz, se va dubla *terța* sau *fundamentala*.

Rezolvarea urmează regulile cunoscute.

De preferință, *septima de pe treapta a III-a* se rezolvă în acordul treptei a VI-a:



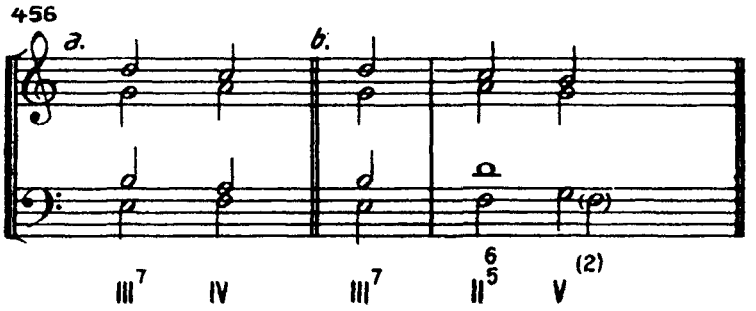
În înlănțuirea cu acordul tonicii, se va evita aducerea ambelor acorduri în stare directă, pentru a nu crea mersul *din septimă* în *octavă directă* (ex. 454, *a*). În acest caz, se recomandă urcarea *septimei*, pentru că basul îi cântă nota de rezolvare (ex. 454, *b*):



Rezolvarea devine normală, dacă unul din acorduri este în răsturnarea întâi:

În înlănțuirile cu acordurile din grupa subdominantei, *septima* se poate rezolva normal:

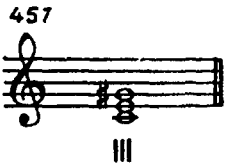
456



ACORDUL TREPTEI A III-A, ÎN MINOR

În *minorul armonic*, acordul treptei a III-a, fiind un *acord mărit*, este considerat *disonant*:

457



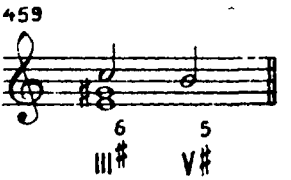
Situarea sensibilei față de fundamentală, în această relație disonantă, creează o tensiune, a cărei rezolvare diferă, după starea acordului.

În stare directă, sensibila ne face impresia unei întârzieri sau apogiaturi a tonicii:

458

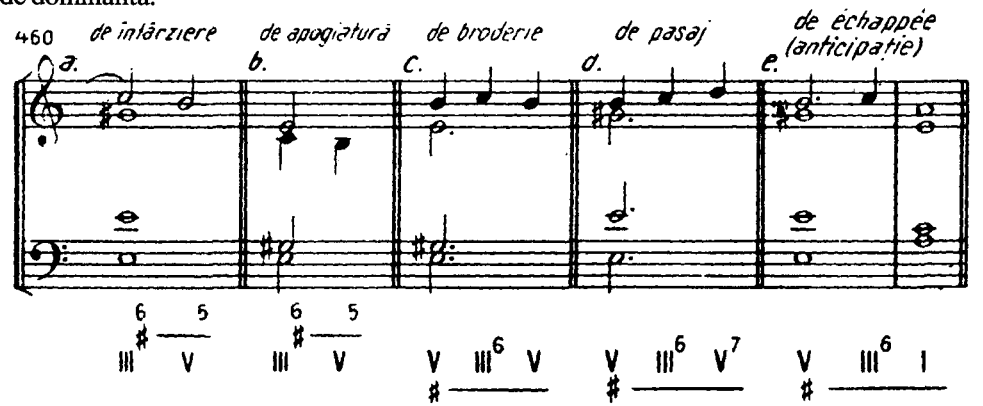
În răsturnarea întâi, avem impresia că fundamentala este elementul nestabil, ca o întârziere sau o apogiatură a cvintei din acordul dominantei:

459

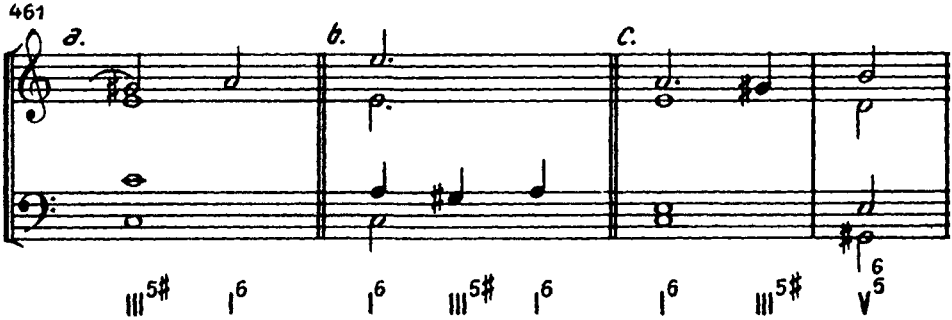


De altfel, și acest acord poate constitui o armonie accidentală, provenită din acordul de dominantă.

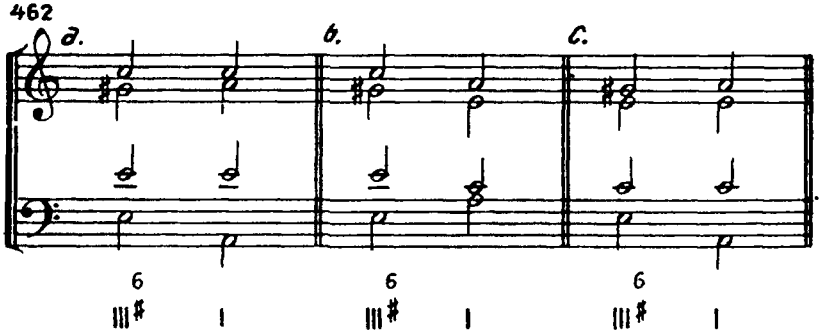
460



sau din acordul tonicii, în răsturnarea întâi:

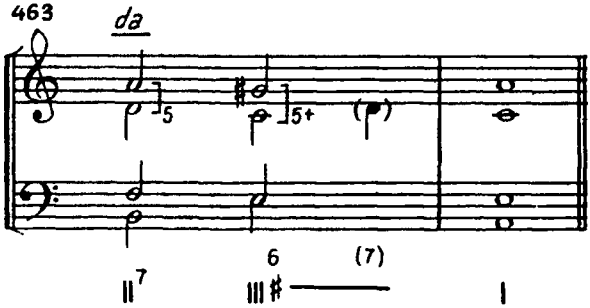


Ca acord izolat, de sine stătător, de altfel rar folosit, se va construi, de preferință, în răsturnarea întâi, cu nota din bas dublată:



Conform regimului propriu acordurilor secundare, din acest acord nu poate lipsi vreunul din elementele sale.

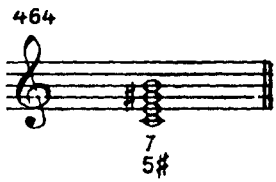
Cvinta mărită nu intră în interdicțiile cvintelor paralele, așa că paralelismul cu o cvintă perfectă va fi admis:



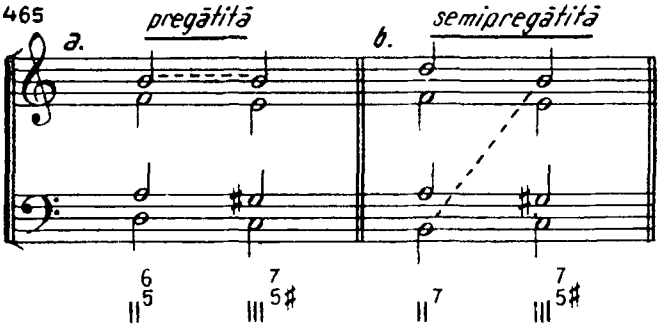
Datorită intervalelor realizate de elementele sale – *terță mare* și *cvintă mărită* –, acordul treptei a III-a aduce în minor o notă de expansivitate, care-l face specific și util în anumite situații.

Acordul de septimă al treptei a III-a

Nota de expansiune, proprie trisonului, se amplifică prin apariția septimei în acordul treptei a III-a, pentru că la intervalele precedente se adaugă acum o *septimă mare*, ceea ce conferă acordului un dinamism, care atinge chiar o asprime sonoră:

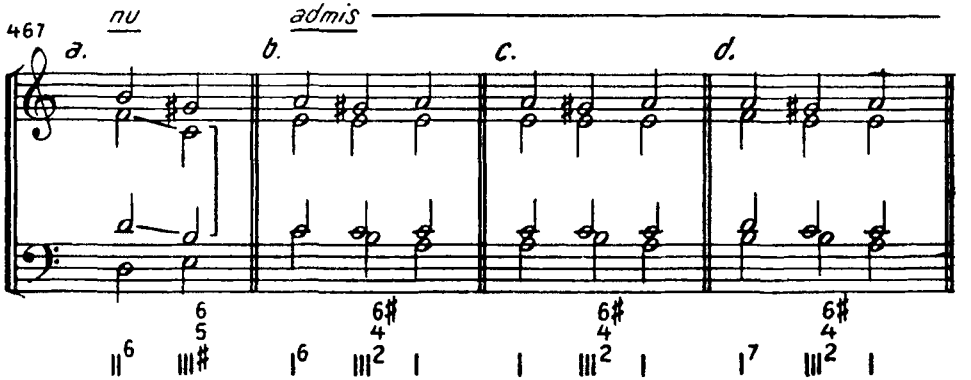


Din această cauză, spre deosebire de septimile mici cunoscute până acum, această septimă se recomandă, în armonia severă, să fie *pregătită* sau, cel puțin, *semipregătită*:



Această septimă își subliniază și mai mult duritatea, atunci când este *răsturnată* la *secundă mică*:

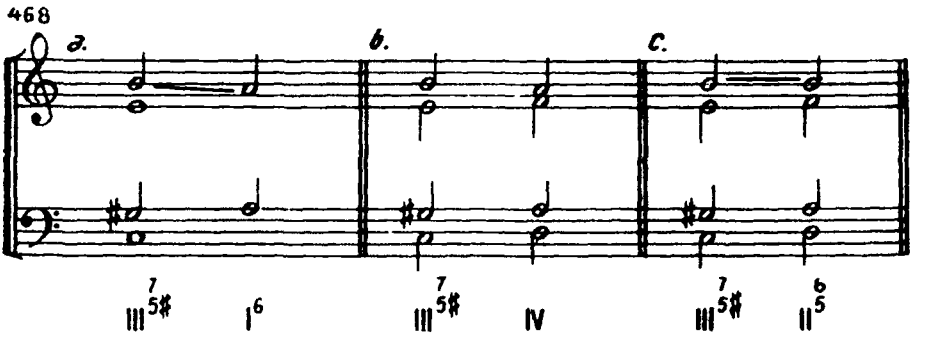
Iată de ce se va evita *aducerea acestei secunde mici*, mai cu seamă în mișcare directă. Ea va fi realizată printr-o mișcare oblică, în genul unei note de pasaj sau al unei broderii:

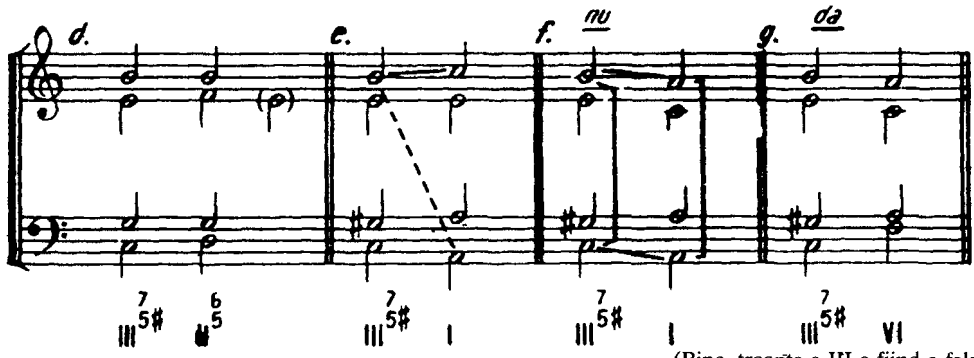


În general, secundele mici, mai puțin recomandabile în muzica corală, vor fi din plin utilizate în muzica instrumentală.

După cum s-a putut observa, cifrajul acestei *septime* rămâne cel cunoscut, cu grija de a semnala accidentul necesar sensibilei.

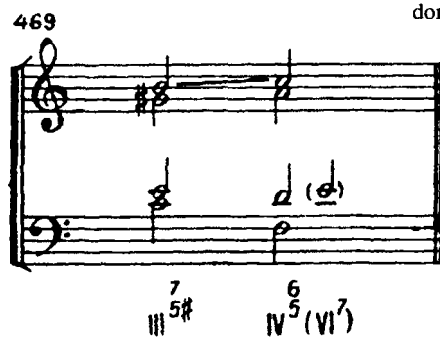
O altă consecință a *septimei mari* o constituie faptul că, aici, în afară de rezolvările cunoscute,





(Bine, treapta a III-a fiind o falsă dominantă pentru treapta a VI-a)

mai apare o posibilitate, în care *septima mare* poate urca, chiar dacă basul nu-i cântă rezolvarea:



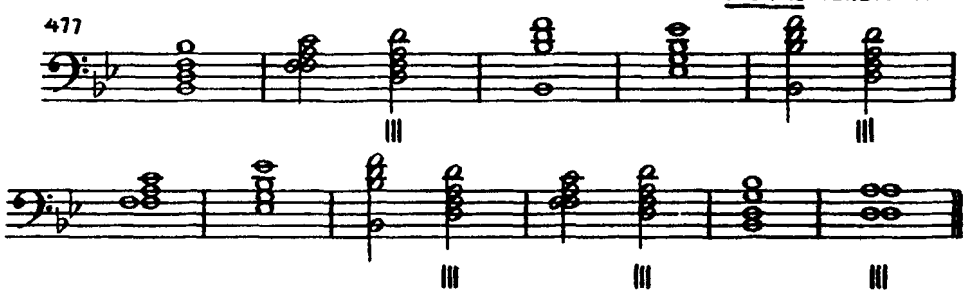
Sonoritatea deosebită, tensiunea specifică a acestui acord necesită o rezolvare, o deliberare și o justificată utilizare.

Analizați acordul treptei a III-a din exemplele ce urmează.

473
Mozart- Ave verum corpus
474
Liszt- Tu es Petrus
475
Brahms- Serenadă
476
R.Strauss- Viață de erou

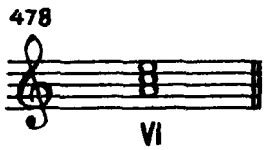
Brahms- Vânătorul

477



ACORDUL TREPTEI A VI-A, ÎN MAJOR

478



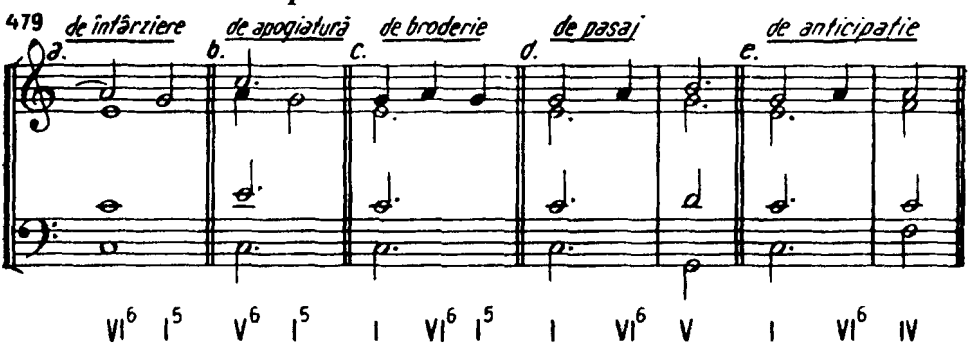
După acordul treptei a II-a, cel mai folosit acord secundar este cel al treptei a VI-a:

În tonalitatea majoră, acest acord este *perfect-minor*. El suplinește, în primul rând, funcțiunea de *tonică* și, în al doilea rând, pe cea de *subdominantă*.

Ca și în cazurile anterioare, el poate să se prezinte sub două aspecte: *ca armonie accidentală* și ca *armonie de sine stătătoare*.

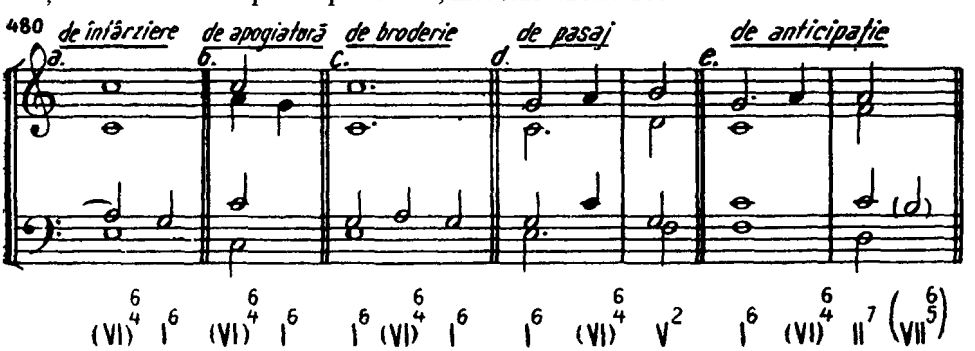
1. Acordul treptei a VI-a – armonie accidentală, provenind din acordul tonicii:

479 de întârziere de apogiatură de broderie de pasaj de anticipație



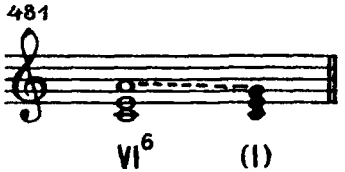
Dacă aceleași note melodice acționează într-un acord de tonică, în răsturnarea întâi, se obțin atunci acorduri pe treapta a VI-a, în răsturnarea a doua:

480 de întârziere de apogiatură de broderie de pasaj de anticipație



2. Acordul treptei a VI-a – armonie de sine stătătoare

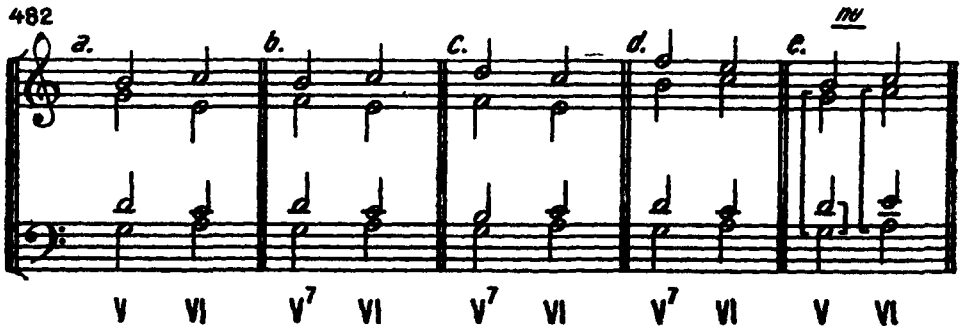
Sub această formă, acordul treptei a VI-a este din plin utilizat. Spre deosebire de celelalte acorduri secundare, în răsturnarea întâi, el este mai rar întâlnit, lăsându-ne impresia că nu ar fi de sine stătător, ci un acord de tonică, în care *se întârzie* sau *se apogiază* cvinta:



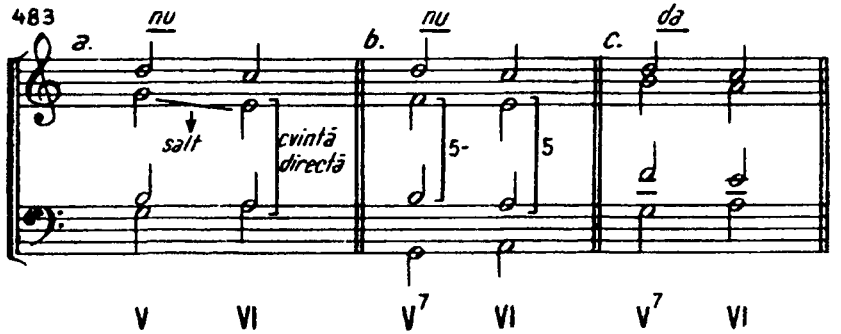
În schimb, este foarte frecvent utilizat *în stare directă*, cu *dublarea terței* sau a *fundamentalei*. În primul caz, se întărește funcțiunea de tonică, în al doilea, aceasta se estompează în favoarea relativei minore.

Ca orice acord secundar, va fi adus întotdeauna complet.

Acordul treptei a VI-a poate fi înlănțuit cu oricare alt acord. Fiind suplinitorul tonicii, de cele mai multe ori el va fi adus după acordul dominantei. În acest caz, se va produce, pe lângă suplinirea tonicii, și un efect special de suspendare, de amânare a încheierii, a prelungirii discursului muzical, corespunzând virgulei din discursul literar. Iată de ce înlănțuirea V–VI, cu ambele acorduri în stare directă, este denumită *cadență evitată*, *înșelătoare* sau *întreruptă*. Regula acestei înlănțuiri nu face decât să repete o recomandare anterioară, privind înlănțuirea a două acorduri de trepte alăturate, și anume: în înlănțuirea V–VI *se va dubla terța* în acordul treptei a VI-a. În felul acesta, funcțiunea principală pe care o suplinește se afirmă, contracarând surpriza acestei înlănțuiri, evitându-se, totodată, cvintele și octavele paralele:

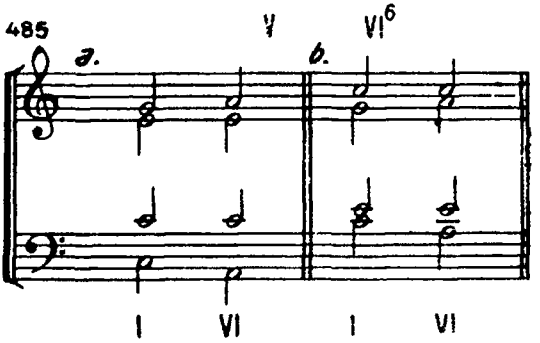


În anumite situații, când sensibila este repartizată la o voce internă, nu este exclusă dublarea fundamentalei în acordul treptei a VI-a:



Înlănțuirea V–VI^6 produce o insatisfacție, oferind impresia nu a unui acord de sine stătător, ci a unui acord accidental, provenind din acordul tonicii[1]:

În relațiile cu acordul treptei I, fiind vorba de o prelungire a funcțiunii de tonică, se va prefera înlănțuirea I–VI, ca aducând un interes crescând față de VI–I. Pentru a sublinia relația, se vor dubla fundamentalele în ambele acorduri:



În înlănțuirile sale cu acordurile din sfera subdominantei (IV, II), acordul treptei a VI-a va putea fi precedat de oricare din ele:

Desfășurarea armonică își va găsi maximum de cursivitate în următoarele înlănțuiri:

[1] Acest deosebit efect se datorește puternicei personalități pe care, firesc, o deține centrul tonal (acordul treptei I). În momentul în care urechea noastră aude tonica în bas și terța ei, în mod reflex gândește și așteaptă și cvinta respectivă.

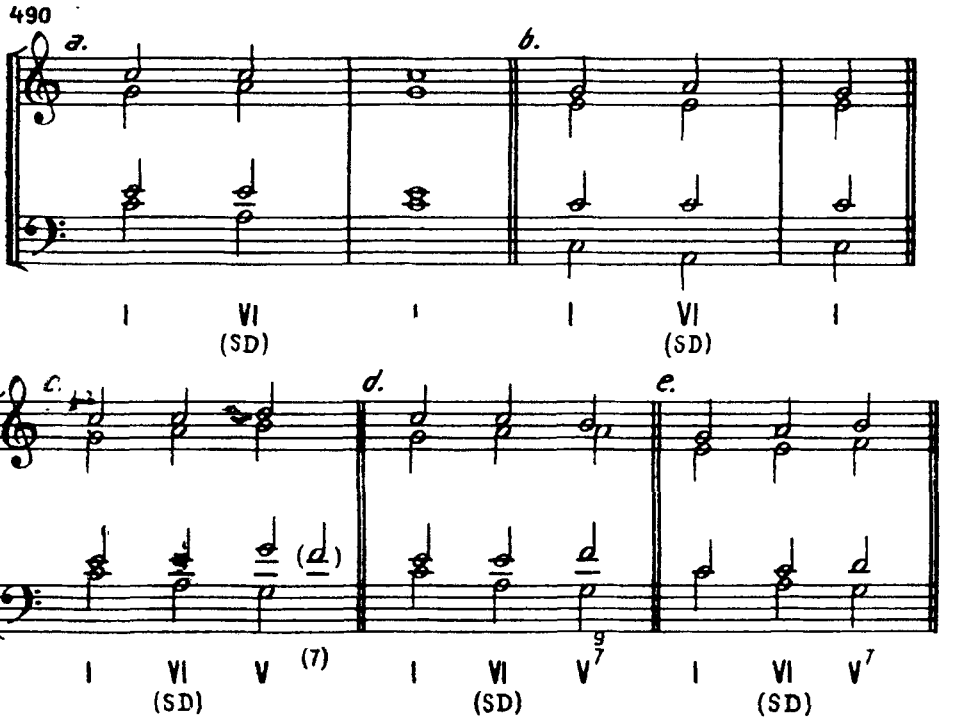
Subliniem, în mod deosebit, relația VI–II, care instaurează un raport de pseudo-dominantă:

488

489

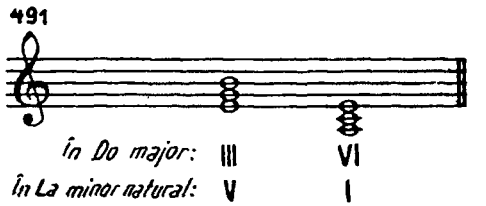
Plasat între două acorduri de tonică (I–VI–I) sau între unul de tonică și altul de dominantă (I–VI–V), acordul treptei a VI-a va putea fi interpretat ca locțiitor al funcției de subdominantă, dublându-i-se fundamentala:

490

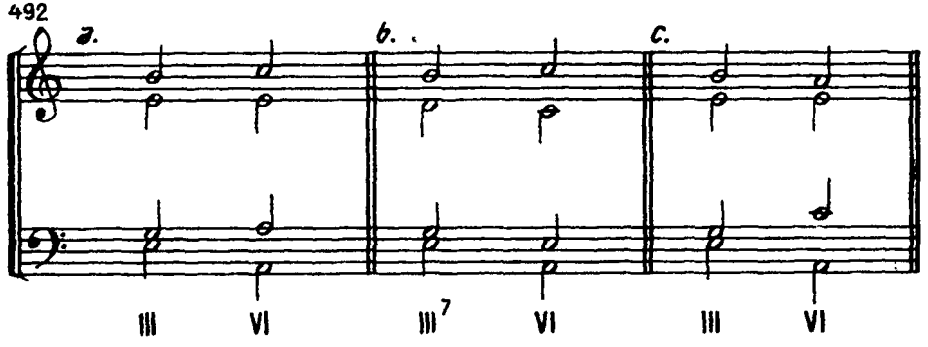


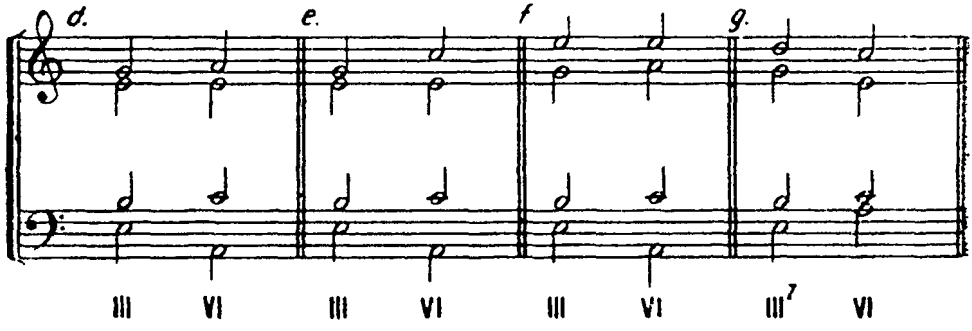
Dacă acordul treptei a III-a precede acordul treptei a VI-a, se creează o relație atractivă, de pseudo-dominantă. În cazul de față, se obține chiar înlănțuirea V–I a relativei minore, fără sensibilă (minorul natural):

491



492

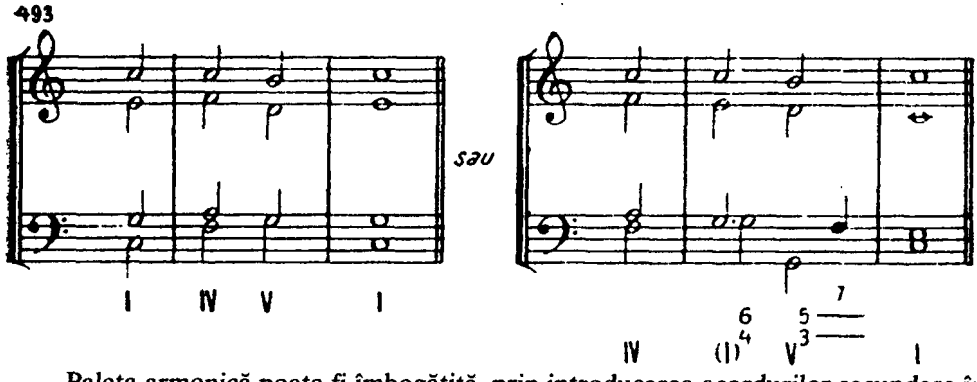




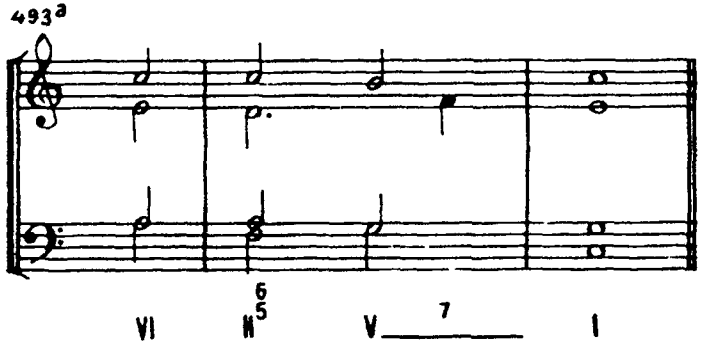
În concluzie, trebuie să subliniem efectul deosebit al acestui acord, care, înlocuind temporar acordul treptei I (centrul tonal), creează, implicit, necesitatea afirmării tonicii într-o cadență următoare, pentru a satisface suspendarea sau așteptarea refacerii echilibrului tonal, căci, dacă se abuzează de acest acord, se pot produce o slăbire a tonalității respective și o alunecare spre relativa minoră, de care vorbeam mai sus. Această recomandare nu trebuie considerată drept o interdicție, ci o atragere a atenției asupra unor nuanțe caracteristice acestui agregat armonic.

Tenta mai moale, de acord minor, poate colora uneori mai potrivit o anumită relație. De asemenea, cadențele (pe lângă cea evitată) pot fi diversificate sau ameliorate, prin introducerea acordului treptei a VI-a. De pildă, același sopran, tipic multor cadențe finale, poate fi armonizat numai cu acordurile principale:

493

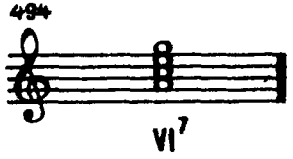


Paleta armonică poate fi îmbogățită, prin introducerea acordurilor secundare în *cadențe*, astfel:

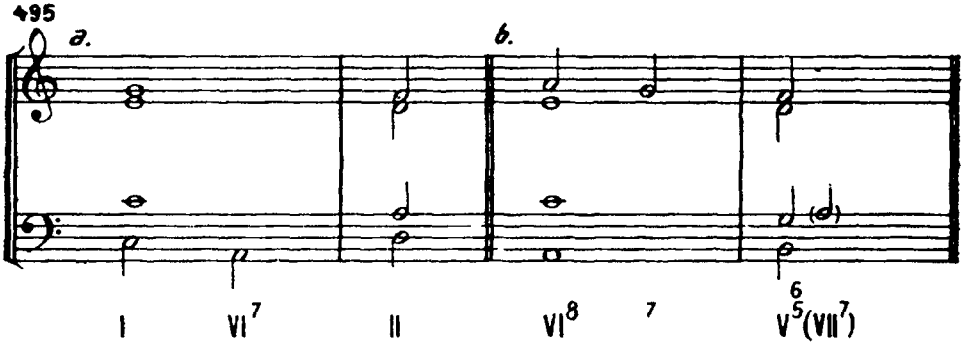


Acordul de septimă al treptei a VI-a

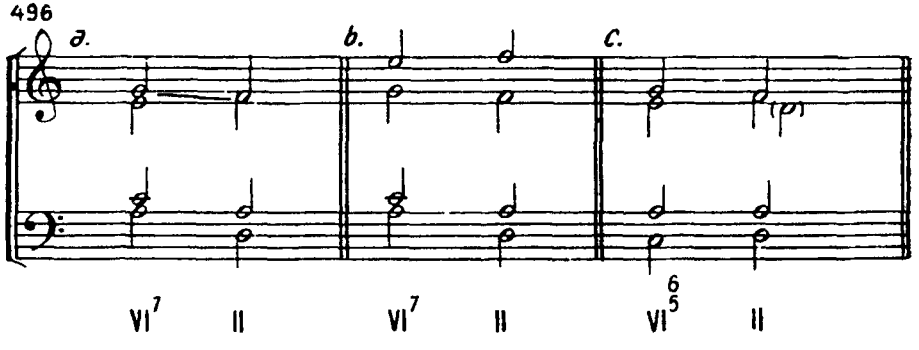
Acest acord are aceeași construcție ca și acordurile treptelor II și III, adică, *perfect minor*, cu *septima mică*:

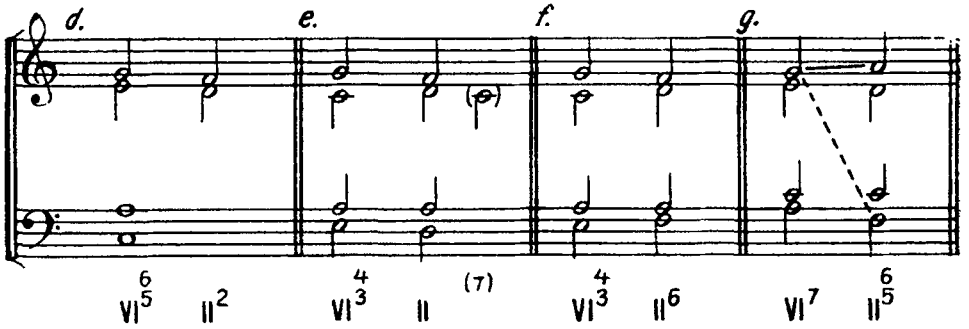


Septima, rar atacată direct, va fi *pregătită* sau adusă prin *pasaj*:

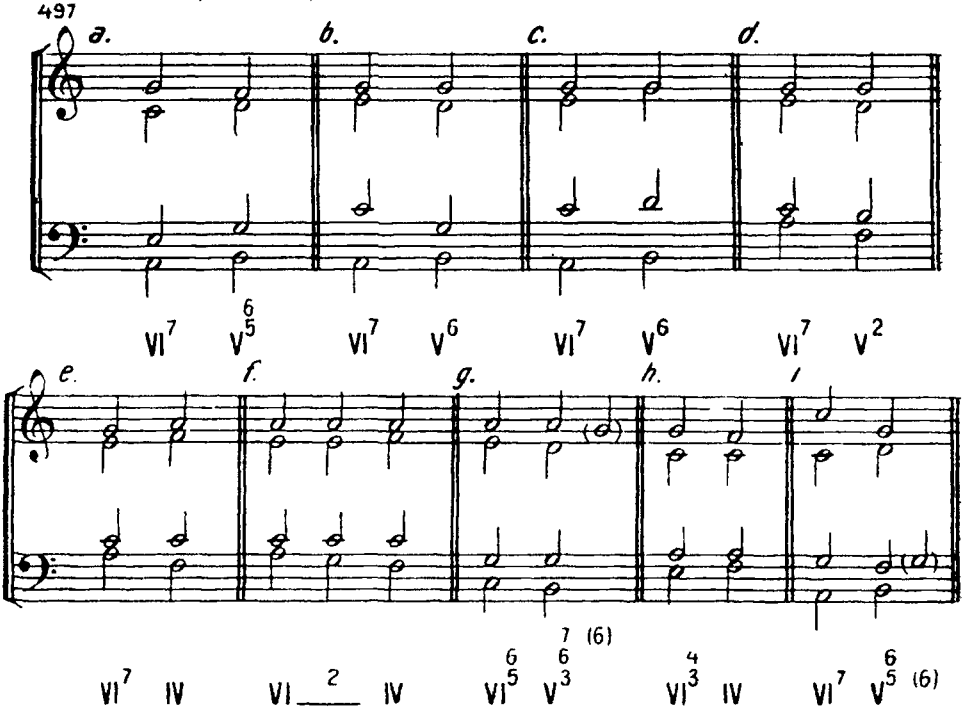


Prin apariția *septimei*, rolul acestui acord, de pseudo-dominantă pentru acordul treptei a III-a, se întărește:





Aplicându-i-se același regim de cifrare și rezolvare, *acordul de septimă al treptei a VI-a* va fi realizat, de obicei, cu toate elementele sale:



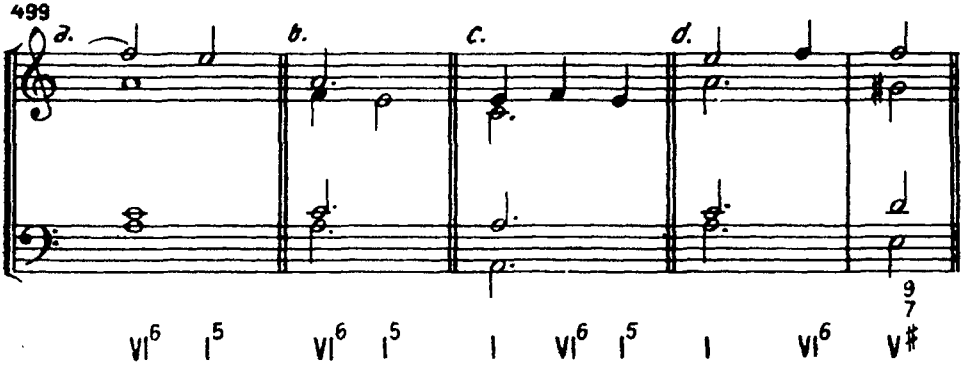
În situații excepționale și numai în stare directă, poate fi adus fără *cvintă* și, în acest caz, se va dubla *terța* sau *fundamentala* (ex. 497 – i).

ACORDUL TREPTEI A VI-A, ÎN MINOR

În *minorul armonic*, toate acordurile secundare sunt *disonante* (micșorate sau mărite), cu excepția acordului treptei a VI-a, care este *perfect major*. El aduce o notă deosebită, de expansiune, de forță și lumină în ambianța moale și, oarecum, depresivă a minorului:

Asemenea corespondentului său din major, acordul treptei a VI-a poate proveni ca *armonie accidentală*, din acordul tonicii:

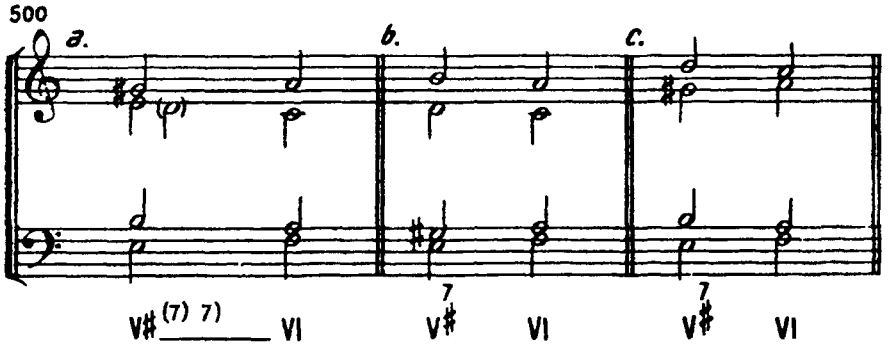
499



Acordul treptei a VI-a, ca *armonie de sine stătătoare*, va reprezenta, după cum am mai arătat, în primul rând, *funcția tonicii* și, în al doilea rând, pe cea a *subdominantei*. Se va putea înlănțui cu oricare alt acord, ca și în modul major.

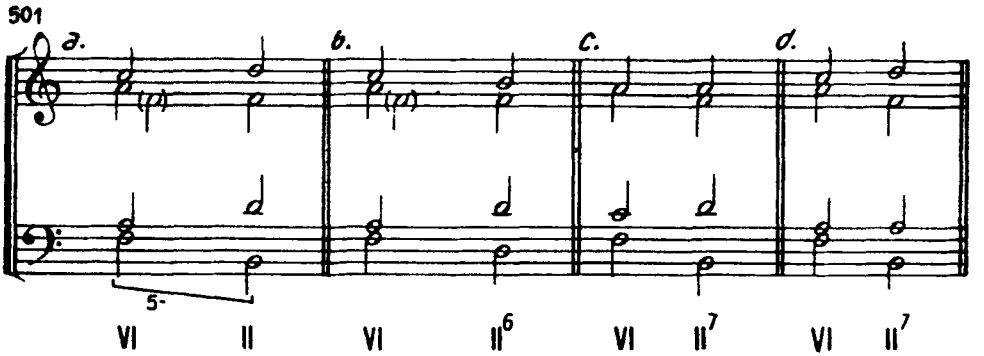
Cadența evitată (întreruptă sau înșelătoare) V–VI capătă în minor un caracter mai surprinzător, mai dramatic (fundamentalele acordurilor fiind plasate la o secundă mică), fapt care explică denumirea, în acest caz, de *cadența dramatică*. Ea se realizează, după cum știm, cu *dublarea terței* în acordul treptei a VI-a și cu ambele acorduri *în stare directă*:

500



Relația VI–II, care crea în major un raport de dominantă imperfectă (pseudo-dominantă), slăbește în minor, datorită faptului că fundamentalele celor două acorduri se găsesc acum la interval de cvintă micșorată, iar acordul treptei a II-a este micșorat. Înlănțuirea se ameliorează când acordul treptei a II-a este adus cu septimă:

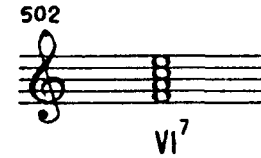
501



Acordul de septimă al treptei a VI-a

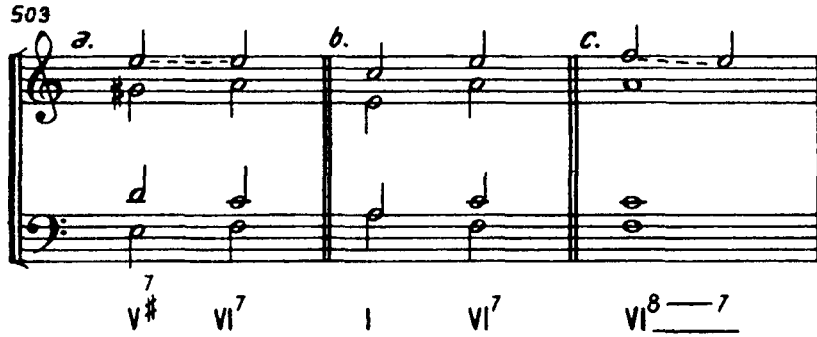
În modul minor armonic, *septima acordului treptei a VI-a* este mare:

502



Ea intră astfel în regimul special care impune, în armonia severă, aducerea ei *pregătită*, *semipregătită* sau pe *armonie ținută*:

503



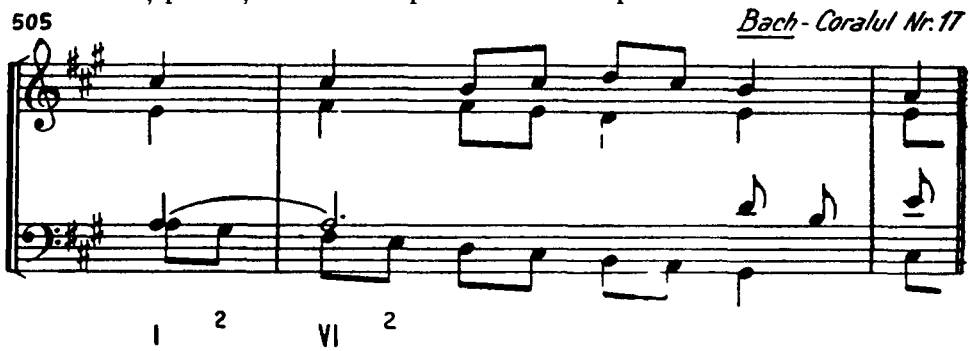
Fiind vorba de o septimă mare, în afară de rezolvările obișnuite, septima poate urca un semiton, chiar dacă basul nu cântă sunetul de rezolvare:

504

Acordul de septimă al treptei a VI-a adaugă, la caracterul major al trisonului, *forța expansivă a septimei mari*, înviorând, în mod deosebit, atmosfera minorului. Iată de ce nu trebuie să se abuzeze de prezența sa, păstrându-se astfel proaspete forța și expansivitatea de care dispune, pentru situațiile justificate.

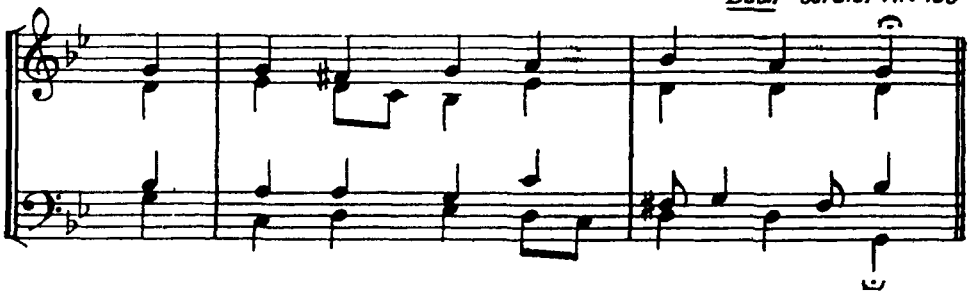
Analizați prezența acordului treptei a VI-a în exemplele ce urmează.

505



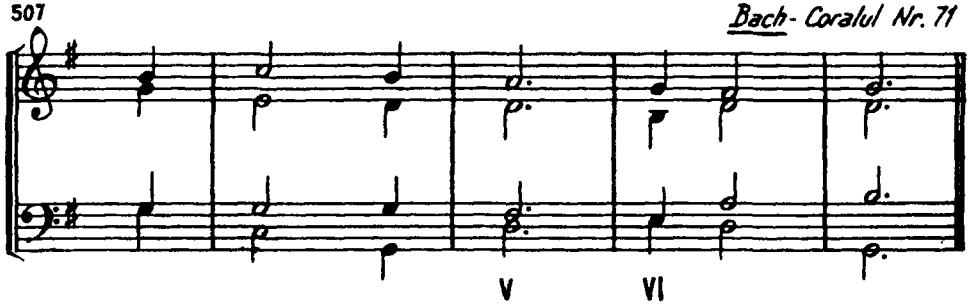
506

Bach - Coralul Nr. 108



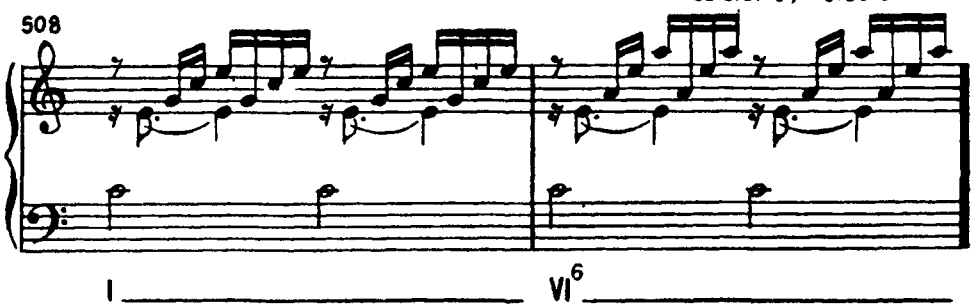
507

Bach - Coralul Nr. 71



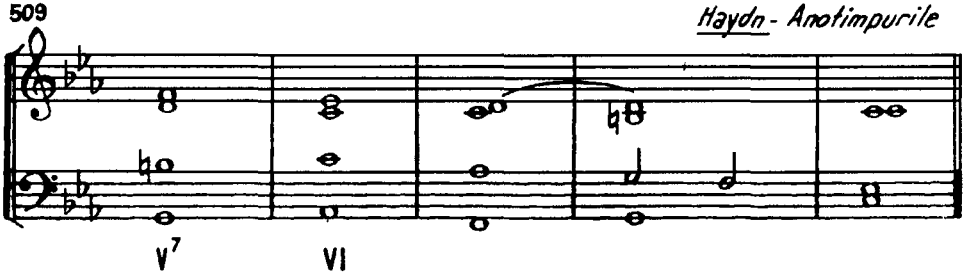
Bach - Clavecinul bine temperat
Caietul I, Preludiul 1

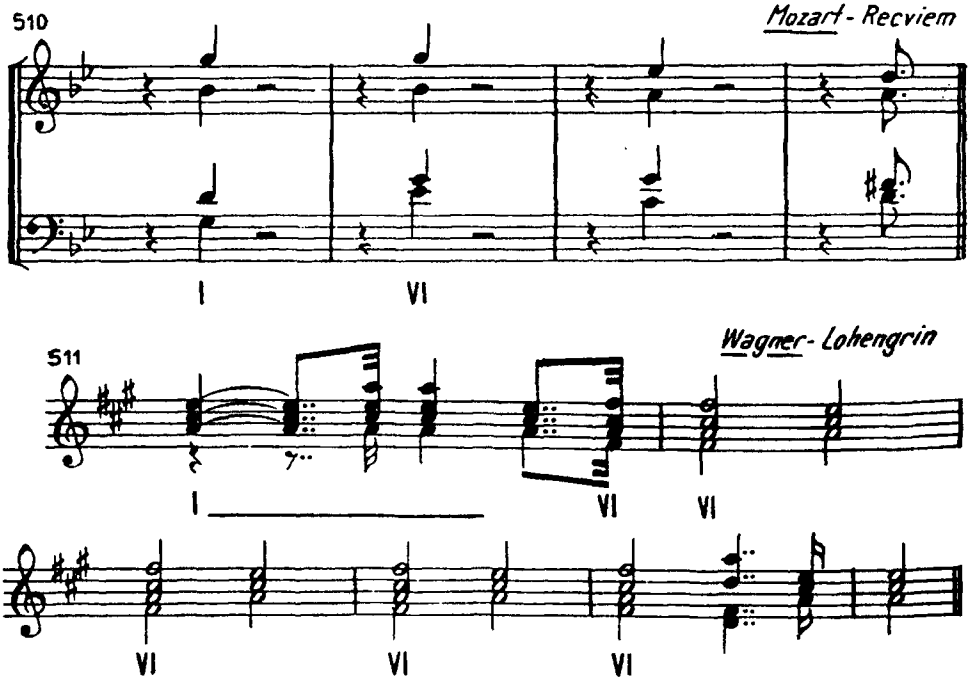
508



509

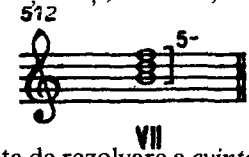
Haydn - Anotimpurile



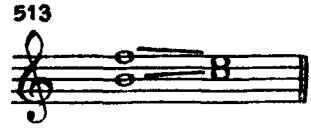


ACORDUL TREPTEI A VII-A, ÎN MAJOR

Acordul treptei a VII-a este micșorat și, totodată, singurul acord disonant din major:

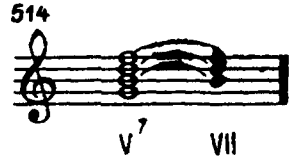


După cum am arătat, tendința de rezolvare a *cvintei micșorate* creează, în cazul de față, necesitatea înlănțuirii cu acordul tonicii:



Această tendință este caracteristică pentru acordul dominantei, fapt pentru care acordul treptei a VII-a este considerat cel mai bun suplinitor al acestei funcțiuni.

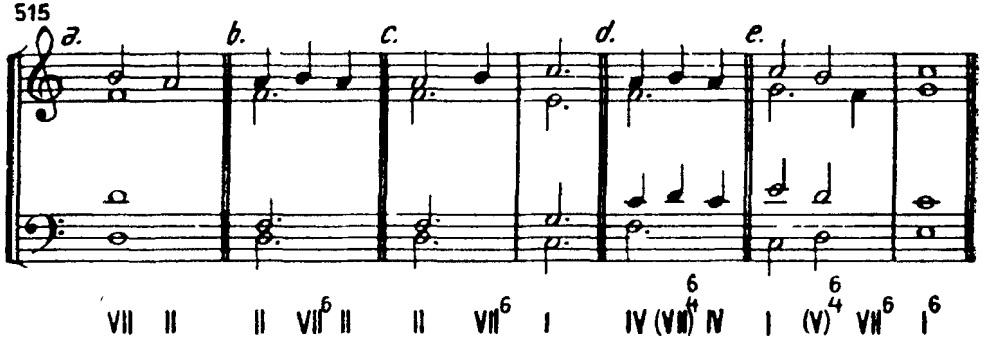
Mai reamintim că acest trison este conținut de *acordul septimei de dominantă*[2], reunind tocmai elementele sale sensibile, cu mersuri obligatorii, cele care determină atracția spre tonică:



[2] Unii teoreticieni îl consideră drept un acord de *septimă de dominantă fără fundamentală*.

Acordul treptei a VII-a – armonie accidentală

Spre deosebire de celelalte acorduri secundare, acordul treptei a VII-a poate proveni și dintr-un acord secundar:

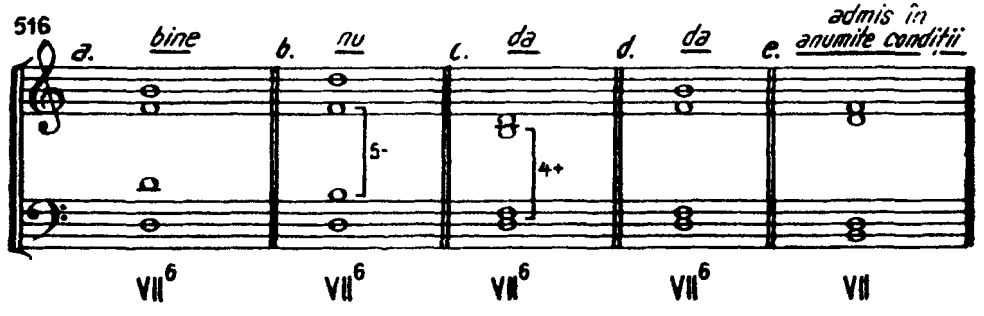


Acordul treptei a VII-a – armonie de sine stătătoare

Conformându-se regulei privitoare la acordurile micșorate, acordul treptei a VII-a, la fel ca și acordul treptei a II-a din minor, va fi adus în *răsturnarea întâi*, de obicei, cu dublarea sunetului din bas (de preferință la tenor) sau, mai rar, cu dublarea *cvintei*. În acest ultim caz se impune un mers melodic de pasaj la vocea care dublează *cvinta*.

În ceea ce privește etajarea elementelor, cea mai bună sonoritate se obține în răsturnarea întâi, cu *dublarea basului* la *tenor* și cu *sexta* (sensibila) la *sopran*.

În cazul în care distribuția terței se face la vocile externe sau când se dublează cvinta, *se va evita intervalul de cvintă micșorată* între vocile interne (tenor-alto). Situația se ameliorează prin răsturnarea acestui interval în cvartă mărită:



Bineînțeles, nici din acest acord nu poate lipsi vreunul din elementele sale.

Starea directă a acordului treptei a VII-a va fi evitată. Uneori, va fi îngăduită pe timpi slabi, prin mers treptat, când se va dubla tot terța acordului. Ea va fi admisă în marșurile armonice, despre care vom vorbi la timpul cuvenit.

Înlănțuiri ale acordului treptei a VII-a

Putând fi precedat de acordurile din sfera tonicii și subdominantei, ca suplinitor al dominantei, el va fi urmat, în primul rând, de acordul treptei I, de acordul treptei a VI-a sau al treptei a III-a, față de care se va comporta ca o pseudo-dominantă (dominantă imperfectă).

În cazul unei prelungiri de funcțiune, spre deosebire de celelalte cazuri similare, vom prefera aici întâi *acordul suplinitor* și apoi *acordul principal* (deci VII–V), dat fiind faptul că e vorba de un acord micșorat, a cărui expresie funcțională crește și se întărește prin apariția acordului perfect:

517

După cum știm, atunci când melodia se angajează într-o broderie, putem realiza un acord de 6/4, provenit din note melodice (pasaj cu broderie). Când tonica este brodată de sensibilă,

518

în locul acordului de dominantă în 6/4, care sună dur și insinuează tonalitatea sol major,

519

e de preferat acordul treptei a VII-a:

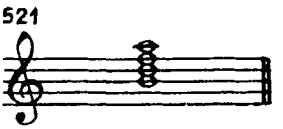
520

Acordul treptei a VII-a este frecvent folosit în stilul sever, în contrapunct, fiind singurul acord disonant admis.

Acordul de septimă al treptei a VII-a

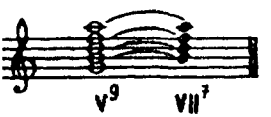
Septima acestui acord[3] este mică, ceea ce implică regimul cunoscut, expus anterior:

521



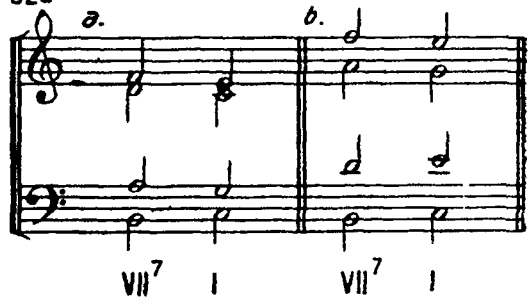
Rezolvarea normală are loc, în primul rând, prin înlănțuirea cu acordul tonicii.

[3] Unii teoreticieni îl consideră un acord de *nonă cu dominantă*, fără fundamentală:



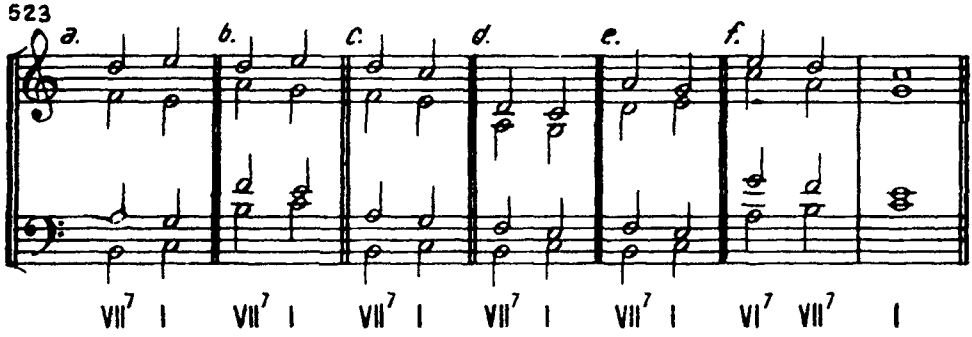
În stare directă, cea mai reușită dispunere a elementelor se face încredințând *cvinta* sopranului:

522



Aceasta nu exclude repartizarea diferită a celorlalte elemente:

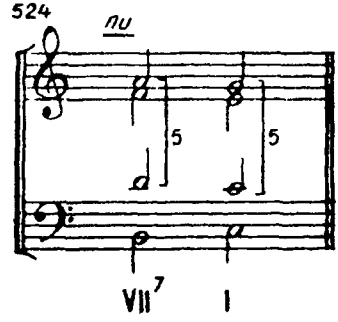
523



Din înlănțuirile de mai sus (ex. 523), sunt de preferat soluțiile *a* și *b* și mai puțin *d*.

În poziția melodică a septimei, cu elementele dispuse strâns, apar unele inconveniente în rezolvare:

524

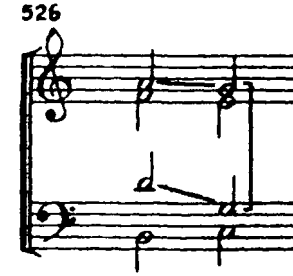


Pentru evitarea cvintelor, se va dubla *terța* în acordul tonicii. Soluția este totuși aproximativă, pentru că sărăcește sonoritatea într-un unison puțin recomandabil:

525

Dublarea *cvintei* în acordul tonicii evită unisonul, în schimb creează o octavă directă cu nota de rezolvare a *septimei*:

526



VII^7 I

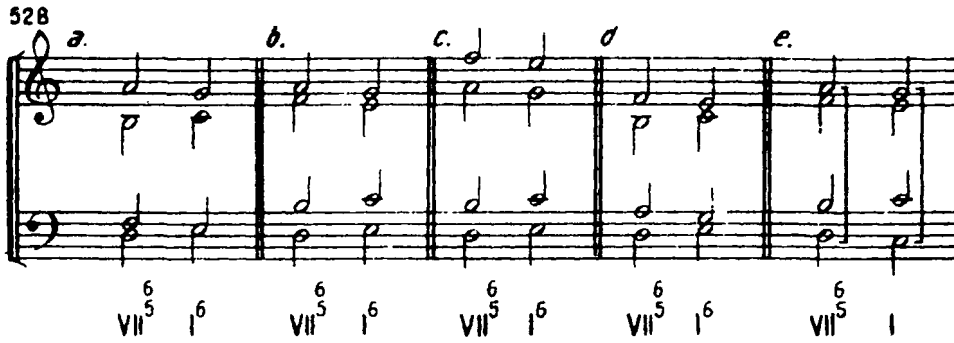
În răsturnarea întâi, una din cele mai bune dispoziții este aceea cu *septima* la sopran:

527

VII^{6}_{5} I^6

De asemenea, sunt posibile și alte soluții:

528



VII^{6}_{5} I^6 VII^{6}_{5} I^6 VII^{6}_{5} I^6 VII^{6}_{5} I^6 VII^{6}_{5} I

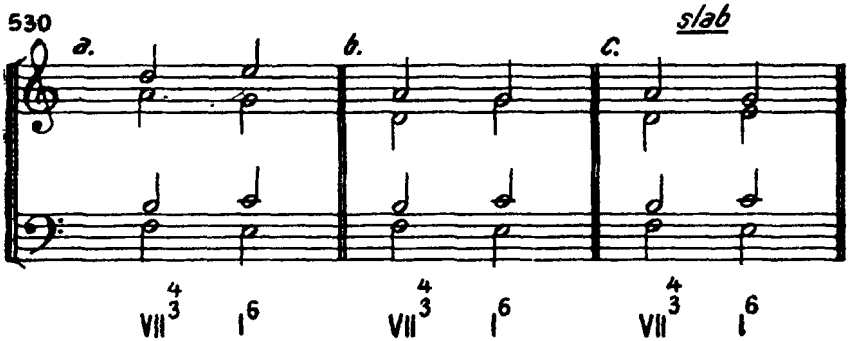
După cum se observă, răsturnarea întâi a *acordului de septimă al treptei a VII-a* se înlănțuie cu *răsturnarea întâi* a acordului de tonică; altfel, se produc *cvinte paralele*, ca în exemplul 528, *e*.

În răsturnarea a doua, e de preferat la sopran *terța* acordului:

529

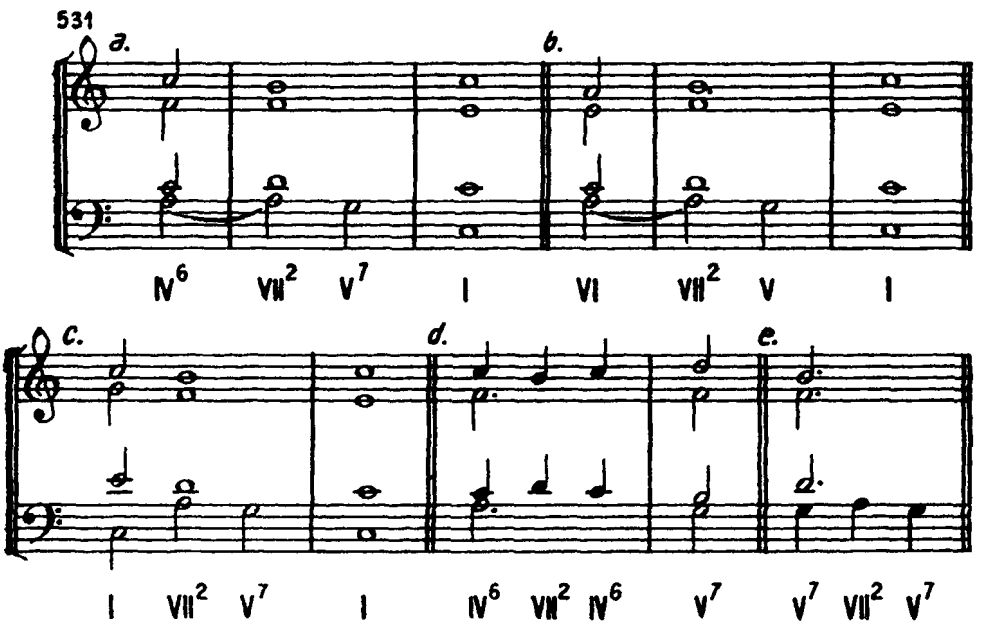
VII^{4}_{3} I^6 VII^{4}_{3} I^6

Între cele două variante, cea de-a doua (ex. 529, b) este superioară primei:

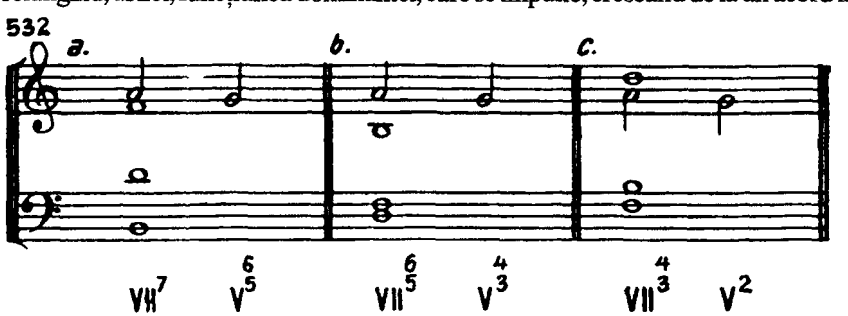


Acordul treptei a VII-a va fi folosit foarte rar în răsturnarea a treia. Prezența lui în această situație impune *pregătirea septimei*.

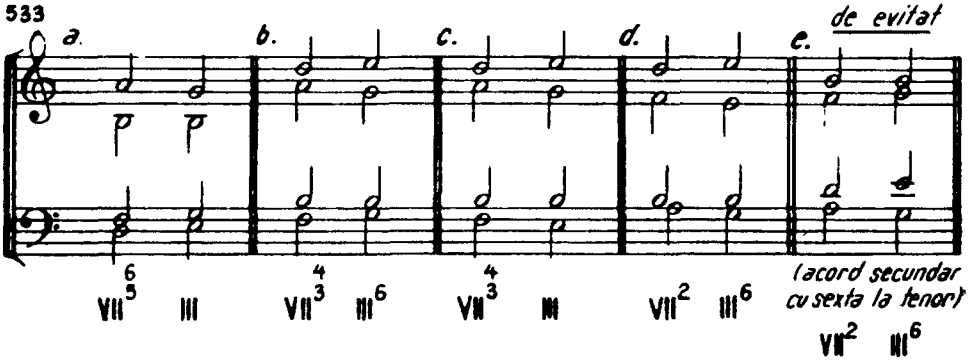
Această răsturnare obligă, în fond, la o prelungire de funcțiune, pentru că nota de rezolvare a basului este dominanta:



Și în celelalte stări, *acordul de septimă al treptei a VII-a* se poate înlănțui cu acordul treptei a V-a, prelungind, astfel, funcțiunea dominantei, care se impune, crescând de la un acord la altul:



Ca falsă dominantă, *acordul de septimă al treptei a VII-a* se poate înlănțui cu acordul treptei a III-a, unde figurează și nota de rezolvare a *septimei*. În acest caz, se va evita aducerea acordului treptei a VII-a în stare directă, utilizându-se numai în răsturnări:

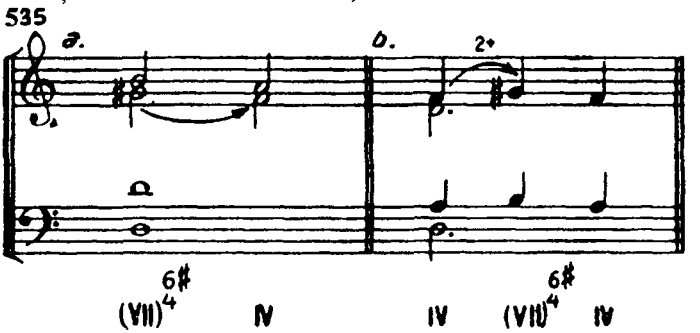


ACORDUL TREPTEI A VII-A, ÎN MINOR

Acordul treptei a VII-a prezintă aceeași structură ca și echivalentul său din major:

Tot ceea ce s-a spus referitor la etajare, dublări și recomandări rămâne valabil și aici. În plus, apar în minor unele interdicții din cauza secundei mărite, caracteristică minorului armonic.

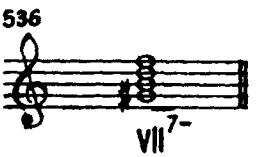
Astfel, ca *armonie accidentală*, acordul treptei a VII-a nu mai poate rezulta din mișcarea unor note melodice provenite din acordul subdominantei:



Această formulă armonică va putea fi reluată în minorul melodic, unde dispare secunda mărită.

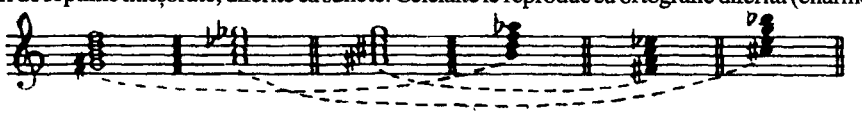
Acordul de septimă al treptei a VII-a

În minor, acordul de septimă al treptei a VII-a are o structură cu totul aparte, fiind alcătuit numai din terțe mici, septima fiind micșorată[4]:



[4] Rezultă de aici o sonoritate rotundă, uniformă, oricare ar fi starea sa. În consecință, luat izolat, el nu poate fi identificat în ceea ce privește starea respectivă. Pentru aceasta e nevoie de fixare în tonalitate sau de notare.

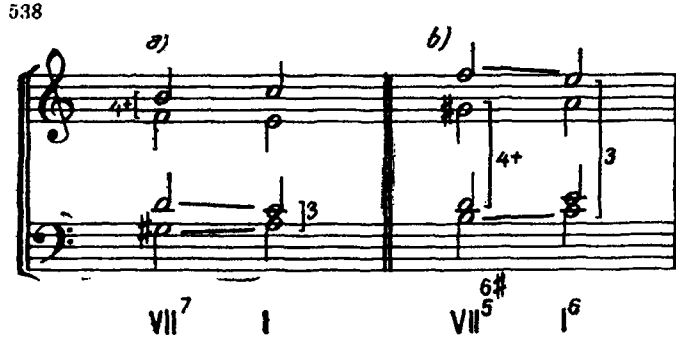
O altă rezultantă a simetriei intervalelor componente o constituie faptul că nu există decât trei acorduri de septime micșorate, diferite ca sunete. Celelalte le reproduc cu ortografie diferită (enarmonie):



Date fiind intervalele care îl compun (două *cvinte micșorate* și o *septimă micșorată*), acordul de septimă micșorată este unul din agregatele armonice cu cea mai mare forță de atracție. Elementele aceluiași acord se rezolvă, la fel de convingător, urcând ca și coborând un semiton sau un ton, conform tonalității pe care vrem să o afirmăm. Iată de ce *acordul de septimă micșorată* constituie mijlocul cel mai eficace în modulația enarmonică.

Înlănțuirea sa naturală se realizează cu acordul tonicii:

După cum se observă în ultima înlănțuire (ex. 537, *i*), atunci când elementele acordului sunt suprapuse în *cvinte micșorate*, există pericolul mersului interzis: din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă*. Pentru corectare, *cvinta micșorată* va fi rezolvată în *terță* sau va fi răsturnată în *cvartă mărită*:

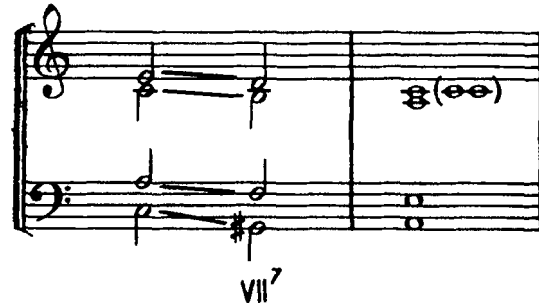


Înlănțuirea treptei a VII-a, în răsturnarea a treia, cu acordul tonicii în stare directă, ar avea, după unele considerații, efectul de *cadență plagală*, pentru că basul intonează subdominanta și tonica:

539

De asemenea, unii autori admit mersul direct al tuturor vocilor, dacă cel de-al doilea acord este de *septimă micșorată*:

540



Cu o sonoritate aparte, care ne determină să-l recunoaștem în mod deosebit, acordul de *septimă micșorată* a fost folosit din plin în muzica romantică, uneori, poate, prea mult, pentru a exprima situațiile încordate, pline de tensiune, agitate. El cunoaște o intensă utilizare în muzica populară, mai ales în cea lăutărească.

După cum am mai semnalat, *acordul de septimă micșorată* slujește, pe primul plan, *modulația enarmonică*.

541 — *Bach - Coralul Nr. 4*

542 — *Bach - Coralul Nr. 7*

543 — *Bach - Coralul Nr. 191*

544 — *Brahms - Recviemul german*

545

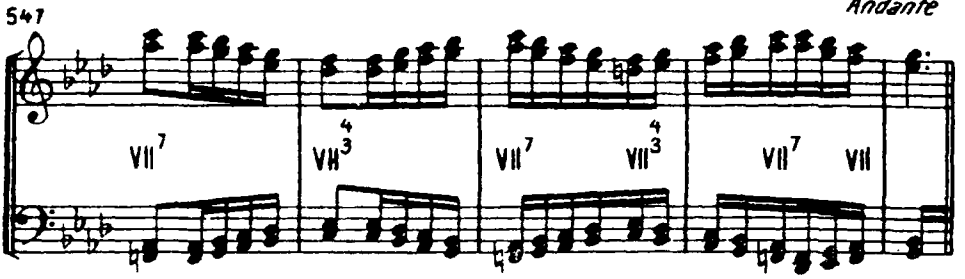
Mozart - Recviem

546

Mozart - Recviem

547

Beethoven - Simfonia a V-a
Andante

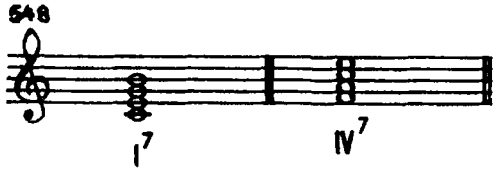


XII. ACORDURILE DE SEPTIMĂ ALE TONICEI ŞI SUBDOMINANTEI

În major. Analog cu celelalte trepte, atât pe tonică, cât şi pe subdominantă se pot construi acorduri de septimă, utilizarea lor fiind, totuşi, mai restrânsă.

Ambele septime sunt mari:

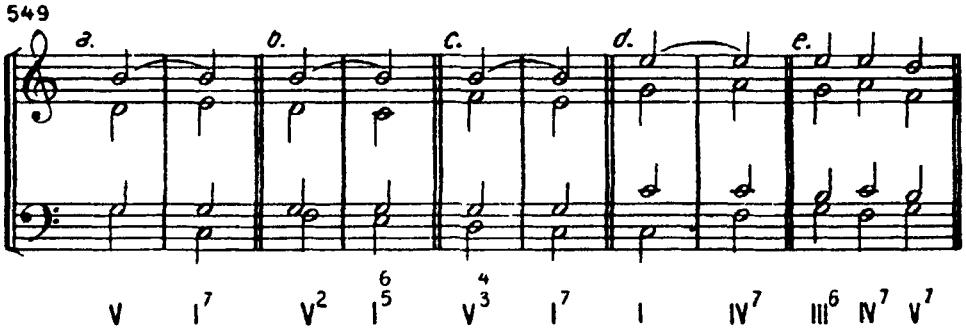
548



În consecinţă, după cum s-a semnalat[1], aceste *septime*, dată fiind asprimea sonorităţilor, vor fi supuse unui regim mai riguros.

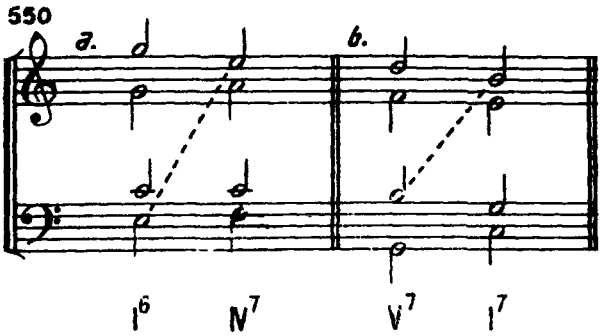
Ele vor fi *pregătite*:

549



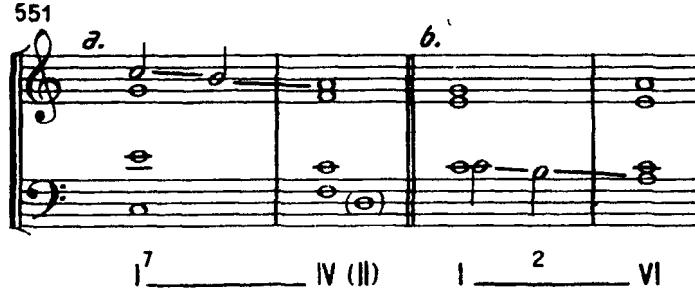
Mai rar, *semipregătite*:

550



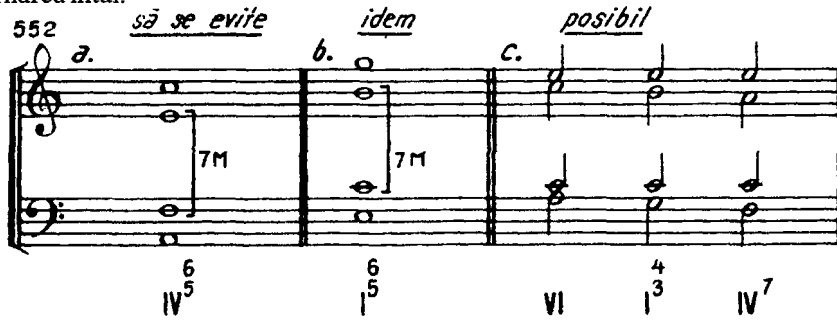
[1] La acordurile de septimă ale treptelor III şi VI în minor

Deseori, septima mare *apare pe armonie ținută*, printr-un mers treptat, ca o notă de pasaj sau chiar printr-un salt:



În muzica corală, intervalul de secundă mică va fi adus prin mișcare oblică, de preferință între voci de același gen (sopran-alto sau tenor-bas), ca în exemplul 551, *b*.

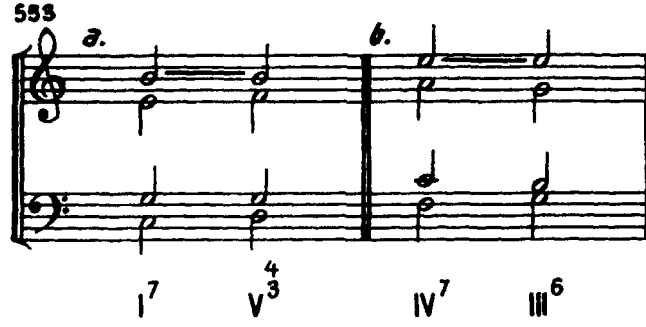
De asemenea, se va evita etajarea *septimei mari* între vocile interne, mai ales în răsturnarea întâi:



Asperitatea se estompează dacă în intervalul de septimă mare se intercalează elemente intermediare.

În general, aceste acorduri vor fi complete. Uneori, poate lipsi *cvinta* și, în acest caz, se va dubla fundamentala.

De obicei, septimele mari nu vor fi aduse pe timpi tari, cel puțin în armonia corală de școală.



În ceea ce privește rezolvarea, ca și la celelalte septime mari, disonanța se va rezolva:

– *prin coborâre treptată*;

– *prin rămânere pe loc*, acordându-i-se altă funcțiune;

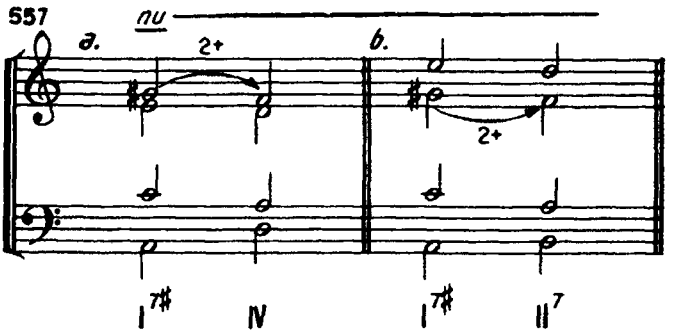
– *prin mers semitonal suitor*, indiferent dacă basul cântă sau nu nota de rezolvare;

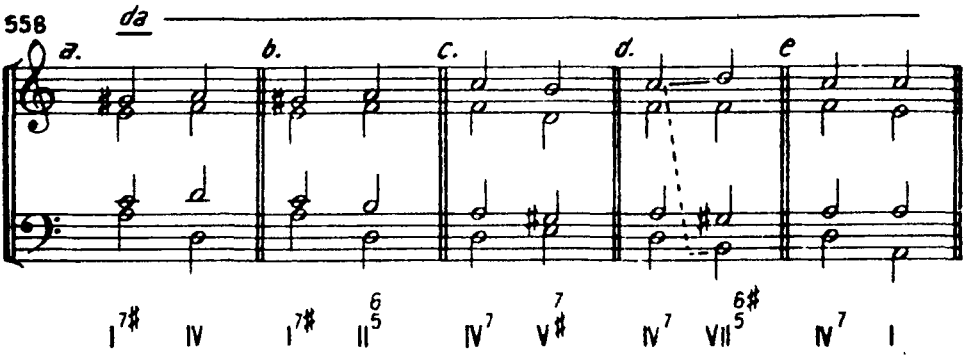
Când aceste *septime* se rezolvă pe armonie ținută, ele pot fi considerate mai degrabă note melodice (întârzieri sau broderii):

Tensiunea *septimelor* mari obligă la o rezervată și justificată utilizare.

În minor. În minor armonic, septima treptei întâi este *mare*, iar cea a treptei a patra este *mică*:

Foarte rar utilizată, *septima tonicei* nu permite, în minor, rezolvarea normală coborâtoare, din cauza *secundei mărite* la care ar da naștere:

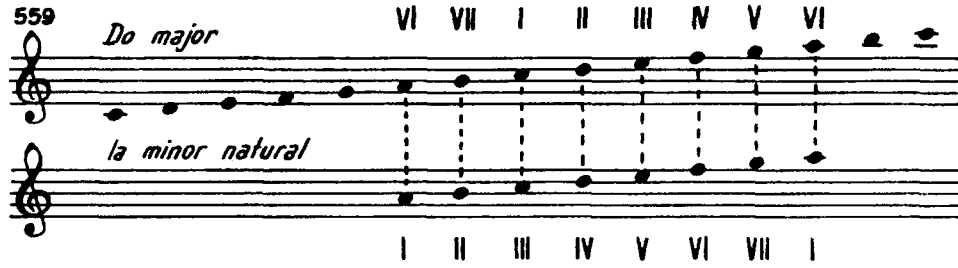




XIII. DIFERITE TIPURI DE MINOR ŞI MAJOR

Minorul natural

Varianta minorului, ale cărei sunete provin din gama relativă majoră, așa cum acestea ni le oferă, fără să se opereze nici o alterație, ceea ce explică denumirea de *natural*:



După cum se observă, ceea ce deosebește *minorul natural* de *minorul armonic* este lipsa sensibilei, fapt pentru care este denumit și *minorul fără sensibilă*. Această treaptă a VII-a este cunoscută sub numele de *sub-tonică* sau, deseori și incorect, subton.

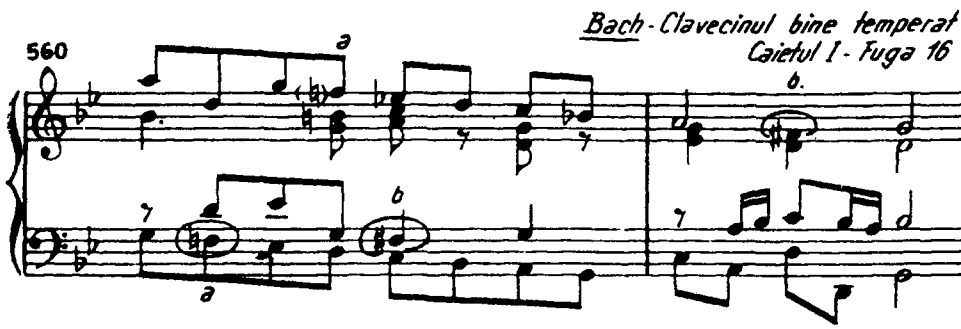
Din capul locului, vom distinge minorul natural în două ipostaze:

a) *ca formă descendentă a minorului melodic*;

b) *ca mod eolic*.

În primul caz, treapta a VII-a, subtonica, apare ca o alterație pasageră într-un mers melodic coborâtor, în timp ce armonia conține sensibila subînțeleasă sau afirmată, uneori, chiar concomitent cu subtonica.

Cu alte cuvinte, *subtonica melodică* coexistă cu *sensibila armonică*. Acest aspect al minorului natural este tipic pentru muzica clasică:



(a=subtonica melodică; b=sensibila armonică)

561

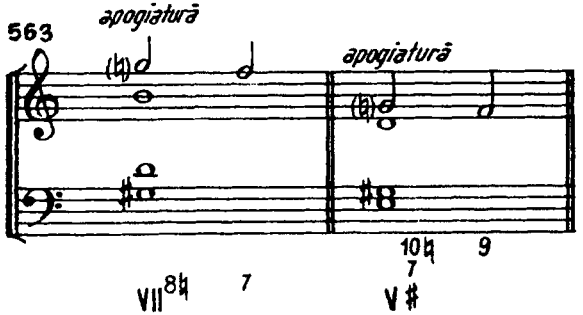
Mozart - Sonata pentru pian în la minor

562

Beethoven - Simfonia a IX-a Partea I

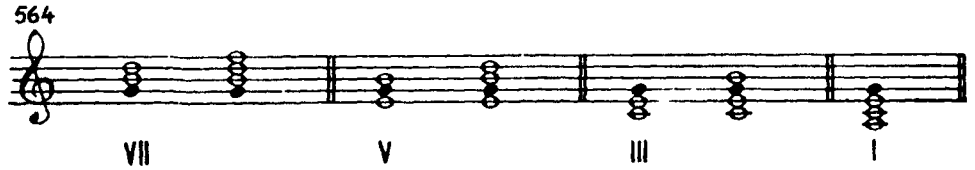
Uneori, cele două aspecte ale treptei a VII-a (subtonică și sensibilă) pot fi incluse în același acord:

563



Spre deosebire de această formă descendentă a *minorului melodic*, unde subtonica este tratată mai totdeauna drept notă melodică, în *minorul natural*, ca mod de sine stătător eolic, această treaptă devine element constitutiv:

564

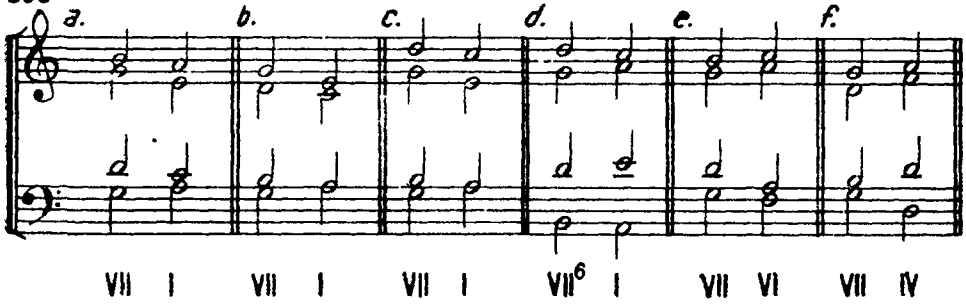


În consecință, speciile acordurilor care conțin treapta a VII-a naturală se vor modifica față de omologul fiecărui acord din minorul armonic.

Acordul treptei a VII-a devine *perfect major*, iar *septima* respectivă devine *septimă de dominantă*.

Nemaifiind micșorat, acordul va putea fi utilizat în stare directă, iar fundamentala, nemaifiind sensibilă, va putea fi dublată și condusă liber:

565

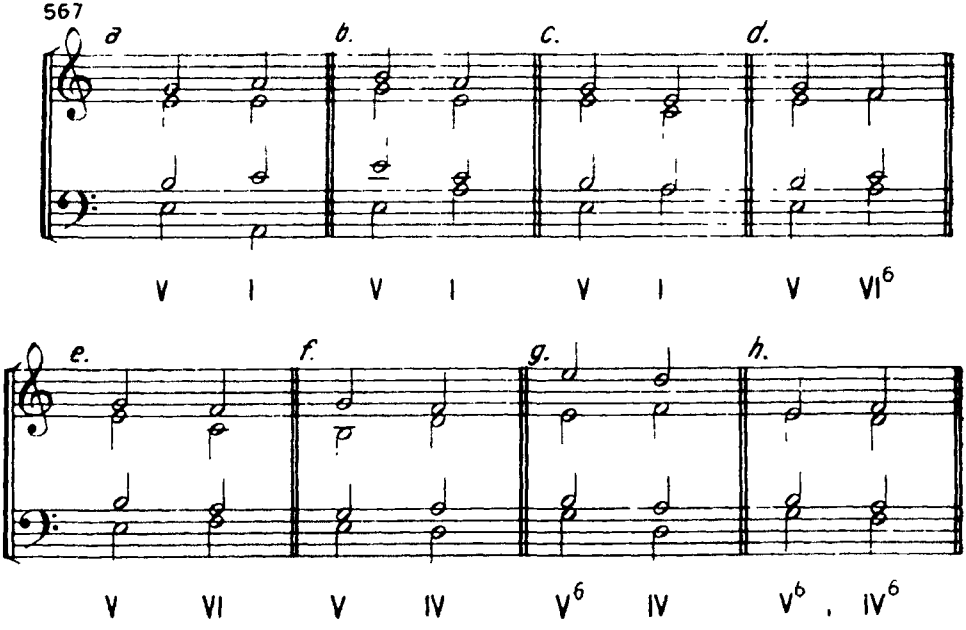


Acordul treptei a VII-a poate constitui, oricând, un mijloc sigur și comod de incursiune în relativa majoră, mai cu seamă urmat de acordul treptei a III-a:

566

Acordul treptei a V-a, devenind minor, încetează să mai exercite funcția vădită de dominantă, lipsit fiind de sensibilă. El poate juca rolul de *dominantă imperfectă* (V–I), dar, totodată, poate fi urmat acum de oricare alt acord, deci și de IV sau II:

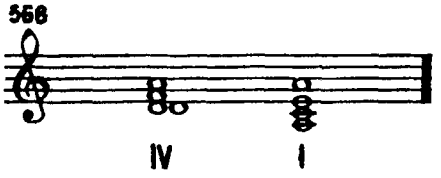
567



În muzica modală, cadența V–I (eolică) este practicată din plin, mai ales la încheieri.

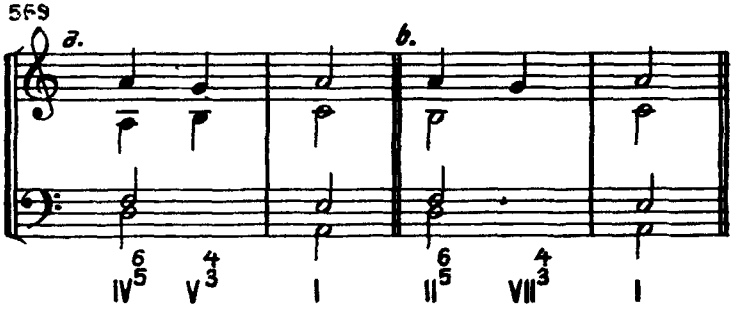
În muzica clasică, în final, în minorul natural se evită cadența V–I fără sensibilă. În acest caz, se recurge fie la sensibilă, fie la cadența plagală,

568



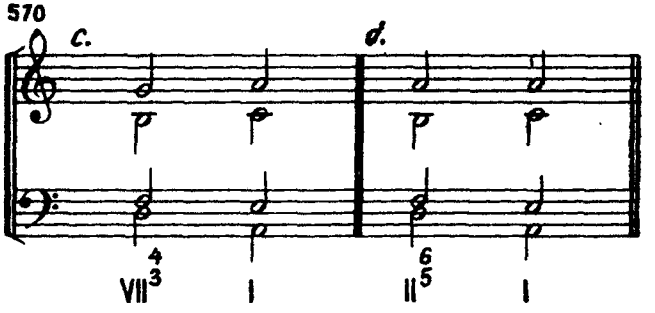
care ia, deseori, forma

569



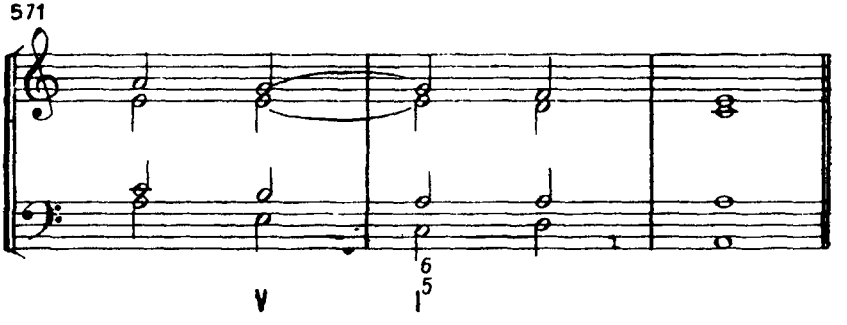
sau, mai simplu:

570



Relațiile V–I sunt acceptate, în anumite situații, dacă acordul tonicei e cu septimă:

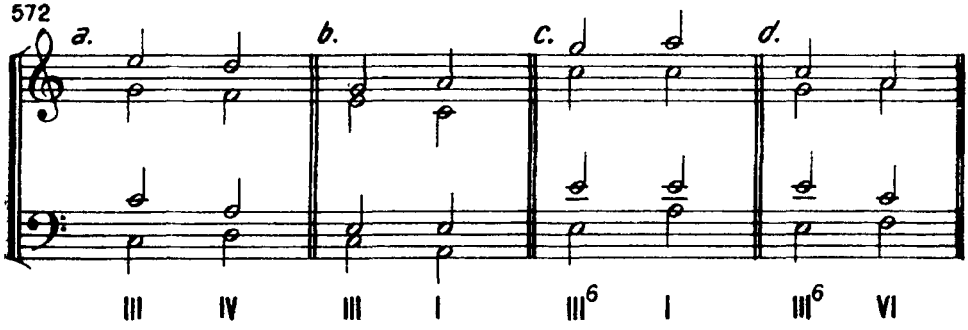
571



În minorul natural nu se folosește *nona de dominantă* din cauza sonorității necorespunzătoare.

Acordul treptei a III-a, devenit perfect major, va fi utilizat și în stare directă, dublându-se terța, precum și *fundamentala*. În răsturnarea întâi mai păstrează o oarecare aluzie de dominantă, mai ales *dacă se dublează terța acordului*; se înlănțuie comod cu acordul treptei a VI-a, a cărei dominantă este:

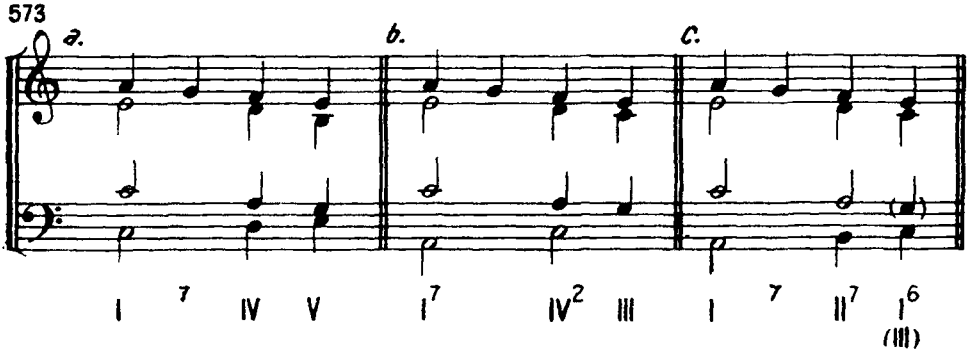
572



Precedat de acordul treptei a VII-a, acest acord poate polariza desfășurarea tonală spre relativa majoră. De altfel, dat fiind faptul că în două tonalități relative toate acordurile sunt comune, expunerea armonică devine deseori echivocă. Rămâne ca prin dublări, raporturi dominantice și puncte de sprijin, armonizatorul să afirme majorul sau minorul relativ.

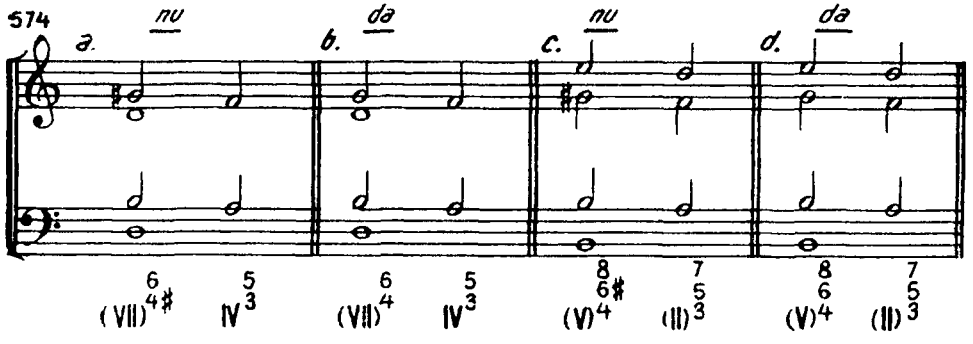
Septima acordului de pe treapta I este *mică* și, în mod frecvent, este adusă prin pasaj și rezolvată treptat în jos, obținându-se astfel mersul tipic descendent al minorului natural:

573



Acest mers treptat și descendent, posibil în această specie de minor, favorizează practicarea tuturor categoriilor de acorduri de 6/4 cu note vecine, aparent disonante, care în minorul armonic erau interzise din cauza secundei mărite, creată de sensibilă:

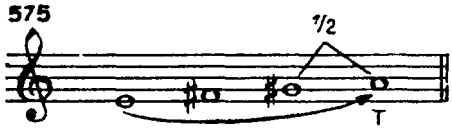
574



Minorul melodic

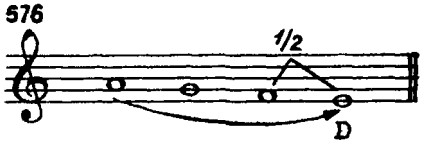
Minorul melodic reunește cele două tendințe de desfășurări firești ale melodiei (de unde și numele), una ascendentă, spre tonica superioară:

575



alta descendentă, spre dominantă:

576



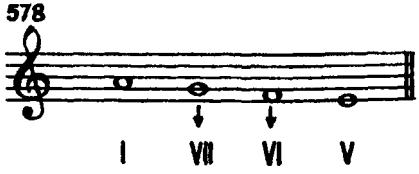
(După cum se observă, fiecare din cei doi poli de atracție sunt serviți de semitonul sensibil)

Prin apariția treptei a VI-a alterată suitor, intervalul de secundă mărită dispare, pentru a face loc unui interval de ton, creându-se, astfel, un tetracord tipic major:

577

Pentru a se preveni alunecarea în major, la coborâre se adoptă versiunea minorului natural:

578



Alături de aceste forme, trebuie menționată o altă variantă, denumită *minorul lui Bach*, care folosește treptele VII și VI alterate suitor, atât în urcare, cât și în coborâre:

579

Bach-
Invențiunea IV, la 2 voci

580

Utilizarea treptei a VI-a alterată suitor modifică, firește, alcătuirea acordurilor care o conțin:

581

Acordul treptei a VI-a, devenit micșorat, va fi folosit, în consecință, în răsturnarea întâi, cu dublarea notei din bas.

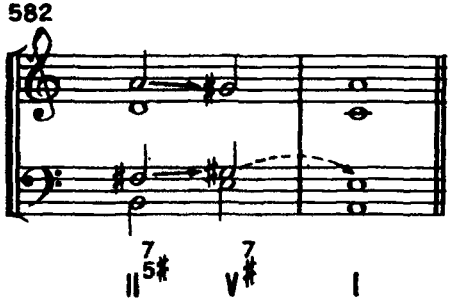
Acordul treptei a IV-a este acum perfect major, iar septima respectivă o septimă de dominantă cu tendința de a se îndrepta spre dominanta relativei majore (sol major).

Acordul treptei a II-a nu mai este micșorat, ci perfect minor.

Septima acordului de pe treapta a VII-a nu mai este micșorată, ci mică, iar *nona de dominantă* este mare, ca și omonima majoră.

Între aceste acorduri sunt câteva a căror utilizare creează unele situații speciale. O dificultate care se ivește în minorul melodic o constituie rezolvarea acordului de septimă al treptei a II-a.

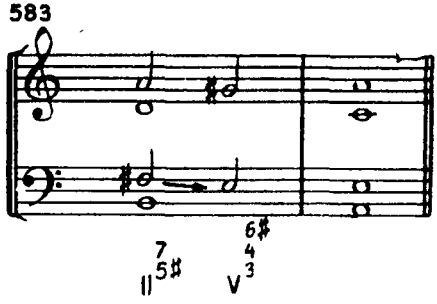
582



Conducerea strictă a vocilor duce la dublarea sensibilei, care, în acest caz, poate fi îngăduită, dacă una din sensibile sare o terță mai jos (bineînțeles, cea de la vocea internă):

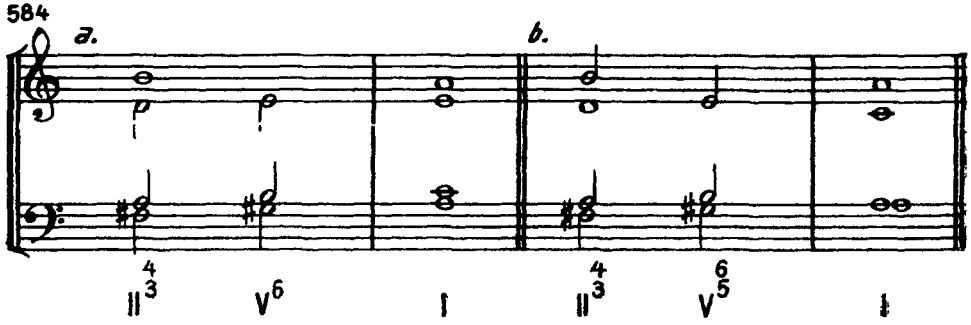
Dublarea sensibilei poate fi evitată, prin frângerea mersului VI–VII de la vocea internă (tenor), prin VI–V, astfel:

583



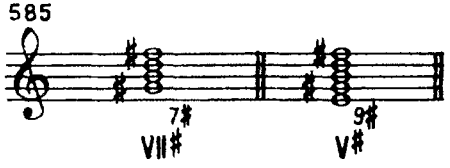
Dacă situația o permite, prin repartizarea la bas a mersului tipic VI–VII, atunci intervine rezolvarea excepțională, prin mersul ascendent septimei, basul cântând nota de rezolvare:

584



De asemenea, emiterea concomitentă a treptelor VI și VII, așa cum ni le oferă acordurile treptelor VII și V, respectiv, cu *septimă* și *nonă*,

585



anulează caracterul melodic, *succesiunea* de trepte (VI–VII), tipică acestui minor, făcând aluzie acordică directă la omonima sa majoră.

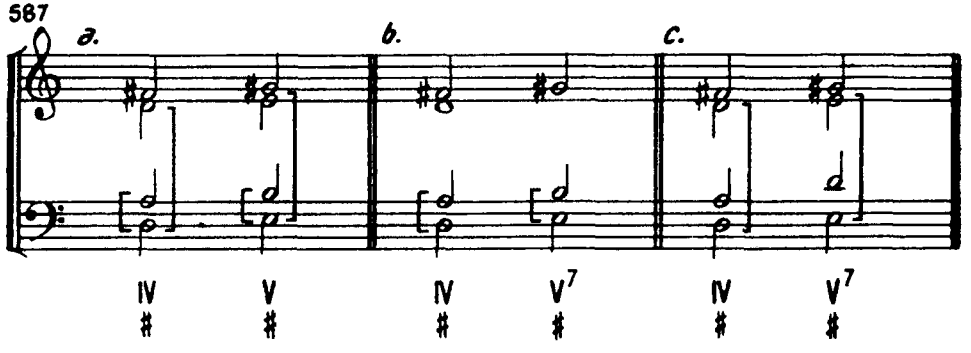
Mersul frecvent tipic minorului melodic, prin care treapta a VI-a este urmată de a VII-a și apoi de tonică,

586

necesită unele precauții în armonizare, mai cu seamă în faza actuală, când încă nu operăm cu notele melodice, efectiv disonante.

Armonizate ca note reale în acordurile treptelor IV și V, se creează un mers paralel, interzis din capul locului:

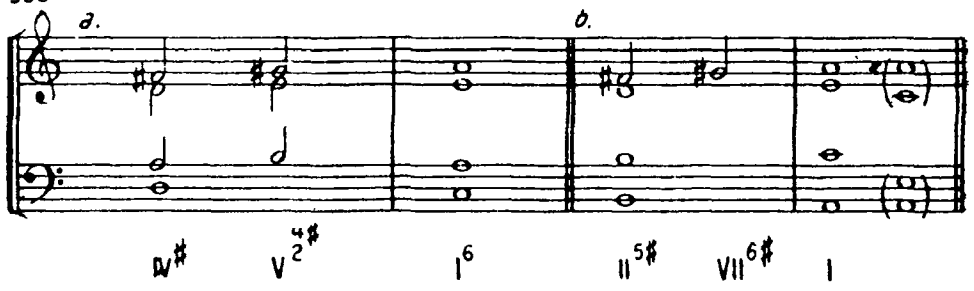
587



Totuși, soluțiile nu lipsesc. Cu aceleași acorduri, rezolvările sunt posibile dacă se renunță la stările directe ale acordurilor:

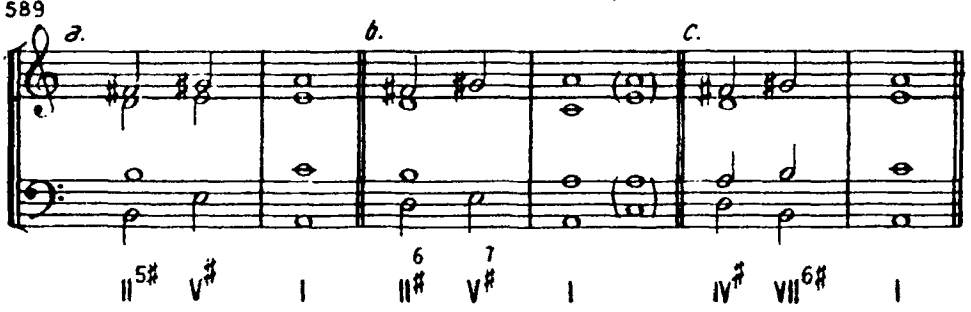
– mișcarea oblică, pe un bas ținut:

588



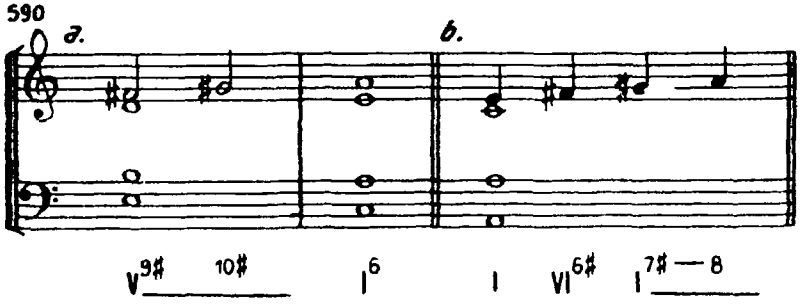
– folosirea acordurilor secundare (II în loc de IV și VII în loc de V):

589



– mersul melodic, pe note ținute:

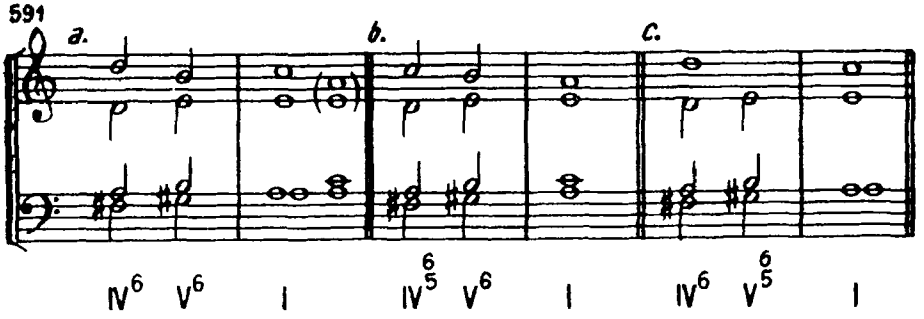
590

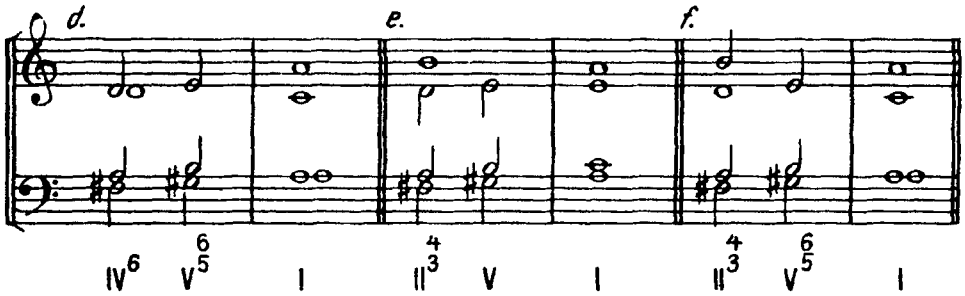


(mersul de la *a* va fi practicat din plin cu ocazia notelor melodice, efectiv disonante)

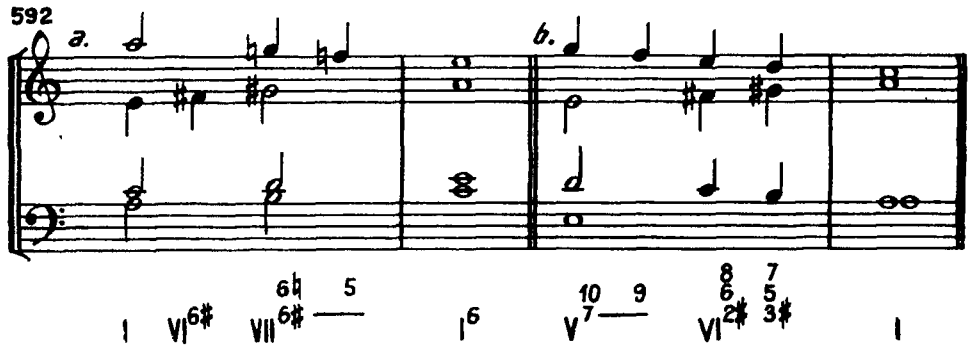
– folosirea acordurilor în răsturnări, în cazul în care mersul treptelor VI–VII este plasat la bas:

591

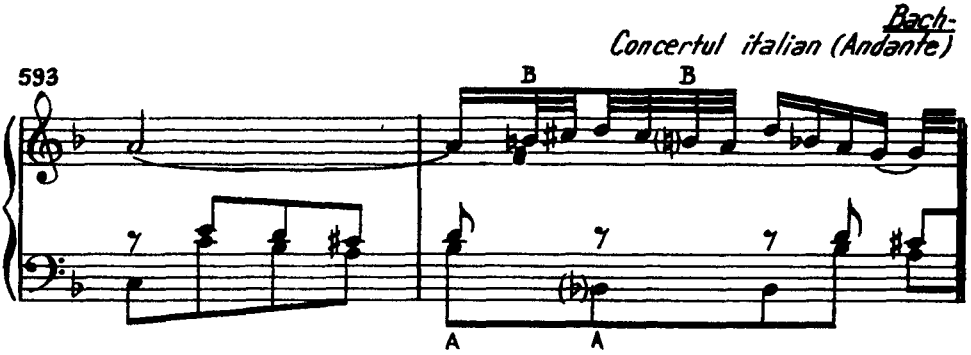




Cele două aspecte (ascendent și descendent) ale minorului melodic pot fi îmbinate concomitent:



Ele vor fi practicate mai liber cu ocazia notelor melodice. De asemenea, putem întâlni simultan cele două aspecte ale treptei a VI-a:



(A=treapta a VI-a din *re* minor armonic natural sau melodic descendent, B=treapta a VI-a din re minor melodic ascendent).

În acest stadiu, nu sunt îngăduite mersurile treptate cromatice ale treptelor variabile:

Ele vor fi evitate nu ca greșeală sau stângăcie muzicală, ci ca o abatere de la stilul strict diatonic, pe care-l practicăm în această fază.

Cadența picardiană

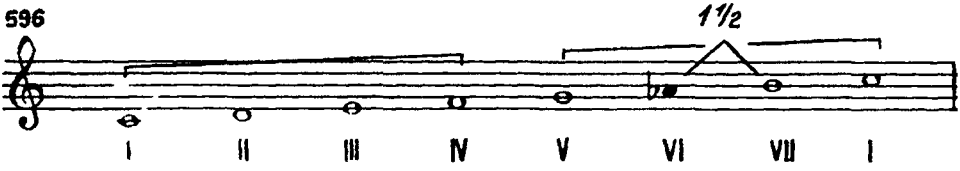
Încheierea unei piese dintr-o tonalitate minoră pe acordul *major* al tonicei se numește *cadență picardiană*[2]. O întâlnim frecvent în muzica preclasică, mai cu seamă la Bach, unde aduce în final un efect optimist, confirmând rezonanța naturală a fundamentalei:

595

Majorul armonic

O dată cu apariția romantismului și a școlilor naționale, coloritul armonic capătă un avânt și o extindere remarcabile, menite să sugereze și să oglindească frenezia noilor frământări în expresie, pentru care clasicele tonalități majore și minore erau insuficiente. Printre noile scări folosite se impune cea majoră armonică[3]. După cum arată și denumirea, este vorba de o gamă majoră cu treapta a VI-a coborâtă, ceea ce creează o *secundă mărită* între treptele VI și VII, caracteristică gamei armonice:

596



După cum se observă, tetracordul inferior rămâne major, în timp ce tetracordul superior este tipic pentru minorul armonic, de unde și numele de major-minor. Această oscilație sau împletire între cele două moduri aduce o nouă și aparte culoare în paleta armonică.

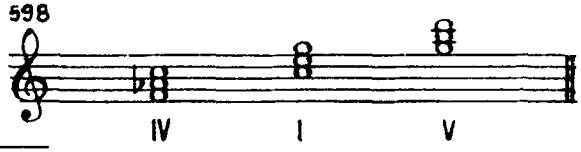
Iată acordurile care se modifică, prin introducerea treptei a VI-a coborâte:

597

Acordurile, devenite micșorate sau mărite, intră la regimul specific al acestor acorduri.

Dacă acordul subdominantei a devenit minor, revine acordurilor de tonică și dominantă să restabilească majorul:

598

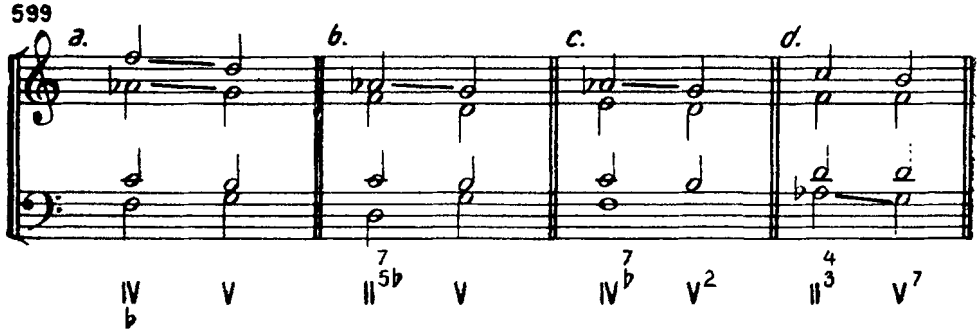


[2] Unii teoreticieni o denumesc *terța picardiană.*

[3] I se mai spune: major-minor (*Molldur*) și, uneori, în mod nejustificat, bitonal.

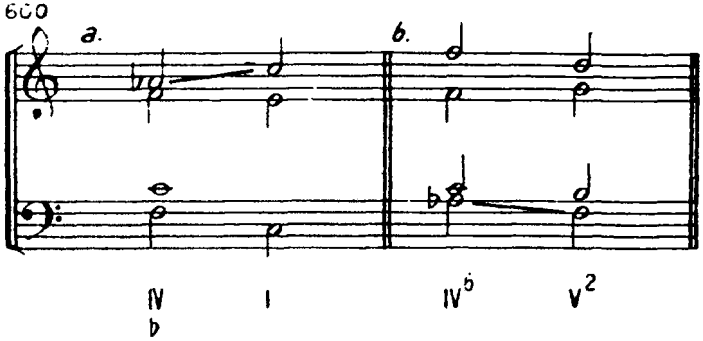
Totodată, treapta a VI-a își pierde libertatea de mișcare din majorul clasic, căpătând o funcție atractivă de *sensibilă coborâtoare la dominantă*. În consecință, se interzice dublarea ei:

599



Această sensibilizare a treptei a VI-a nu o împiedică, totuși, să sară uneori o *terță* ascendentă sau descendentă:

600



Prezența acestei trepte minorizate în ambianța majoră aduce, uneori, o notă de melancolică tandrețe, o gravitate în plus, în orice caz, un joc șăgalnic între cele două moduri clasice, pe care încearcă să le alieze:

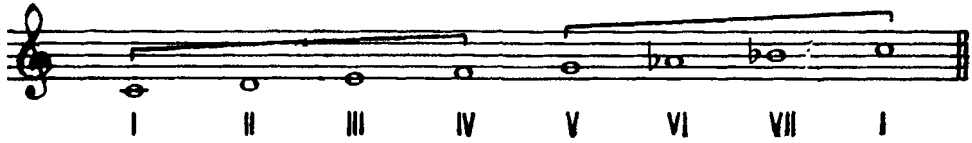
601 *Chopin - Op.56, Nr.3*

602 *Brahms - Serenada*

Majorul melodic

Majorul cu treptele VI și VII coborâte este denumit *melodic*:

603



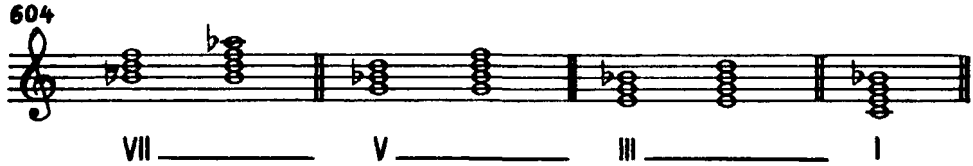
Secunda mărită dintre treptele VI și VII devine, astfel, o secundă mare.

Tetracordul inferior, tipic majorului, este continuat de un tetracord aparținând minorului natural sau melodic descendent.

Prin dispariția sensibilei, caracterul dominantic al acordului de pe treapta a V-a slăbește, el putând fi urmat de oricare altul.

Față de acordurile semnalate la majorul armonic, se mai produc modificări în următoarele cazuri:

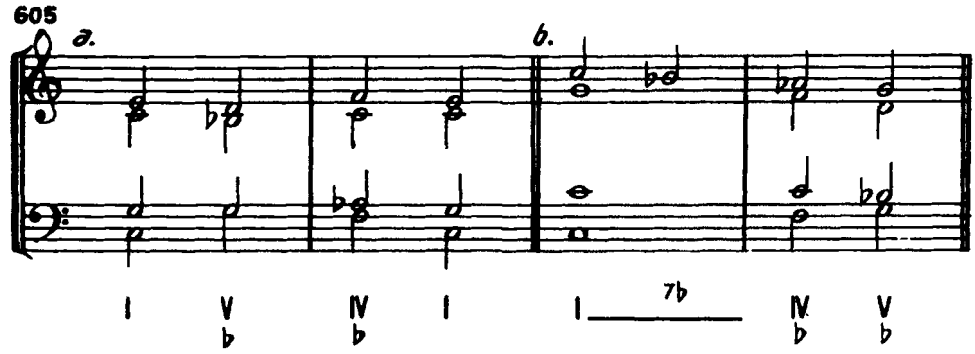
604



După cum se observă, prin acordurile de pe treapta a VII-a se favorizează o tendință modulatorie spre *Mi bemol*, relativa omonimei minore, iar prin acordurile de pe treptele III și I, cu septime, spre subdominantă.

Lipsa sensibilei imprimă tonalității un caracter modal, pe care unii compozitori din școlile naționale l-au utilizat cu excelente rezultate:

605

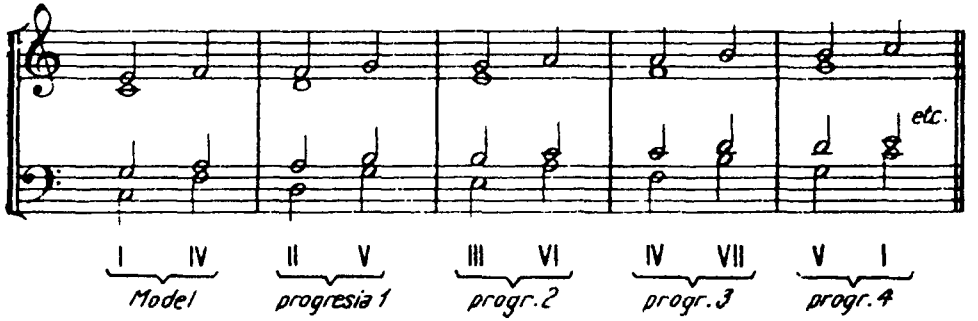


606

XIV. SECVENȚELE SAU MARȘURILE ARMONICE[1]

Reproducerea simetrică, repetată la intervale constante, a unor desene sau unități melodice și armonice se numește marș sau secvență armonică. Într-un asemenea procedeu, vom deosebi *modelul* și *reproducerea* (secvența sau progresia), *la un anumit interval ascendent sau descendent*:

607

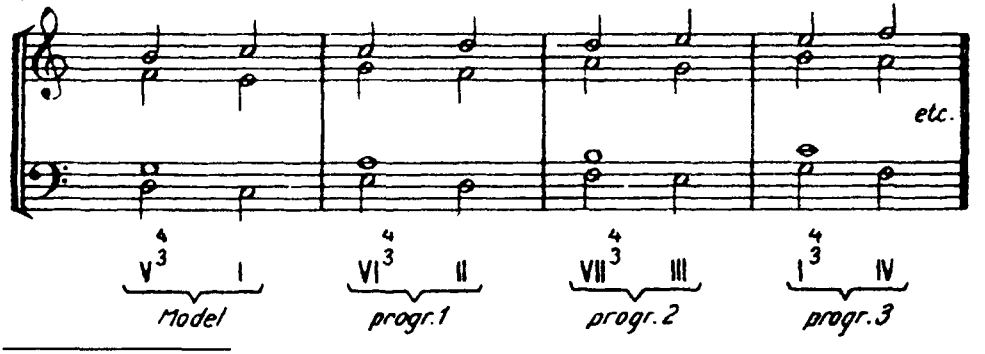


Cercetând exemplul de mai sus, constatăm că, în cazul de față, modelul constituit de măsura întâi este reprodus constant de fiecare progresie, la interval de secundă ascendentă. Același model poate genera marșuri armonice diferite, în funcție de sensul și de intervalul la care îl reproducem.

608

De pildă, modelul următor (ex. 608), reprodus constant la o secundă ascendentă, dă naștere la următorul marș armonic:

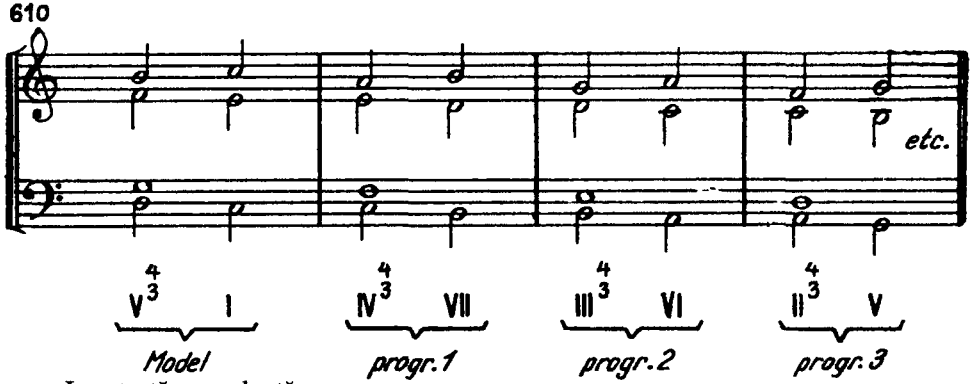
609



[1] Sau *progresii armonice*

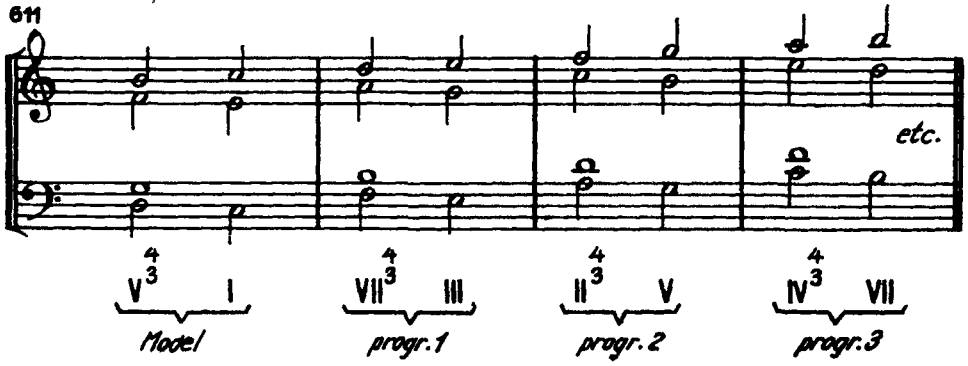
La o secundă descendentă, marșul armonic arată astfel:

610



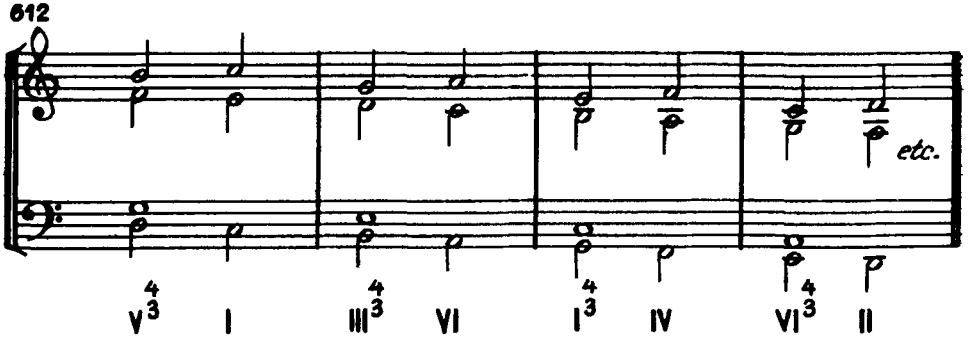
La o terță ascendentă:

611



La o terță descendentă:

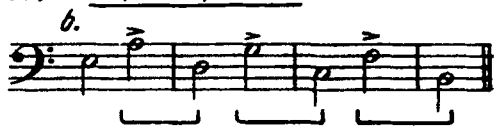
612



Exemplele de mai sus s-au limitat la cele mai simple relații, folosind drept model numai înlănțuirea de două acorduri, reduse la notele lor reale, început și sfârșit în limita unei măsuri. Dar modelul poate fi deplasat de pe o jumătate a măsurii pe cealaltă, ceea ce aduce o înviorare și o binevenită deplasare a accentelor:

613 *în loc de:*

614 *se poate prefera:*



Un model poate include înlănțuirea mai multor acorduri, ca și a mai multor măsuri, utilizând totodată notele melodice (întârzieri, broderii, apogiaturi etc.). În acest caz, secvențarea devine un procedeu de compoziție, mai ales în dezvoltări.

Marșurile armonice sunt de două feluri: *unitonale* și *modulante*.

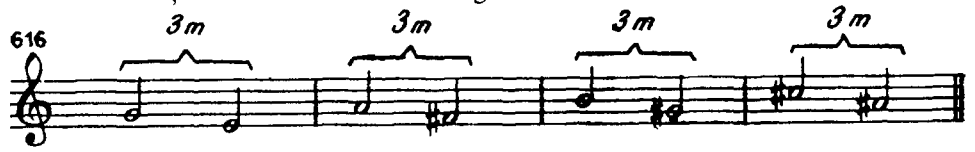
În prima categorie, marșurile sunt construite numai din sunetele diatonice ale tonalității respective. În consecință, cantitatea unui interval reprodus rămâne aceeași, dar calitatea diferă, conform specificului tonal:

615

În cazul marșurilor modulante, se reproduc exact, nu numai *cantitatea*, ci și *calitatea* intervalului din model. În felul acesta, se părăsește tonalitatea, instalându-se o modulație.

Baza marșului modulant o constituie gama cromatică:

616



Este un procedeu simplu și convingător de a modula, de care însă nu trebuie să se abuzeze, dat fiind caracterul său oarecum automat și previzibil:

617

Din aceste motive, se recomandă ca marșul armonic, *unitonal* sau *modulant*, să nu repete formula mai mult de trei ori:

618

Din cercetarea exemplului de mai sus, mai constatăm că, pentru realizarea unui marș armonic în minor, se utilizează *minorul melodic*, cu variantele respective pentru pasajele ascendente, evitându-se minorul armonic, din pricina secundei mărite, cu toate licențele acceptate în secvențe.

Teoreticienii[2] au remarcat natura melodică a marșului armonic, inerția creată de repetarea simetrică, la intervale constante, care antrenează și determină mișcarea marșului. Iată de ce, în construcția secvențelor, sunt admise o serie de abateri de la regulile armonice, fără ca desfășurarea muzicală să aibă de suferit, dimpotrivă, ea devenind foarte firească și facil de intonat. De altfel, fără aceste îngăduințe, marșul armonic ar fi irealizabil.

Printre cele mai frecvente dintre ele se numără:

– intonarea *cvartelor* mărite;

– mersul liber al sensibilei;

– dublarea sensibilei;

– utilizarea acordurilor micșorate și mărite în stare directă;

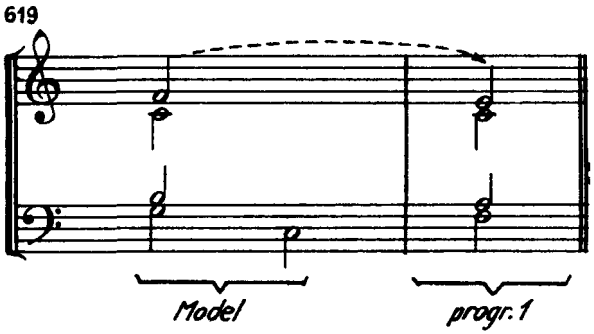
– relația V–IV;

– directism general la legarea modelului de progresia 1 și, ulterior, în punctele simetrice;

– cuvinte și octave directe[3], nepermise altfel, în aceleași puncte de sudură.

Condiția unui marș armonic reușit este ca modelul să fie realizat corect. Pentru a se asigura apoi o desfășurare neforțată (*septime* care nu se rezolvă etc.), se recomandă ca o dată cu modelul să construim și reproducerea primului său tip din progresia întâi[4]:

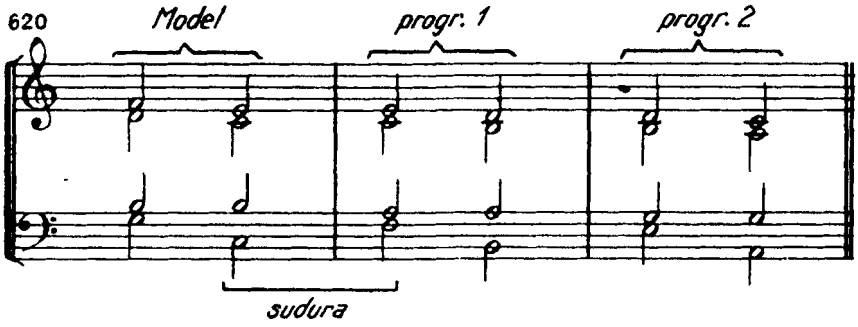
619



Dacă intenționăm să folosim o *septimă* pe *do*, în model trebuie să verificăm dacă aceasta se va rezolva corect în progresia întâi.

Septima (sunetul *si*) are rezolvarea pe sunetul *la* de la tenor. E posibilă plasarea lui *si* tot la tenor? Da, cu atât mai mult, cu cât în felul acesta este și pregătit. Cu un model și cu o sudură corecte, marșul armonic este asigurat:

620



[2] Primul este considerat muzicologul belgian *Fr.J. Fétis* (1784–1871).

[3] Unii teoreticieni admit aici chiar și cvinte și octave paralele.

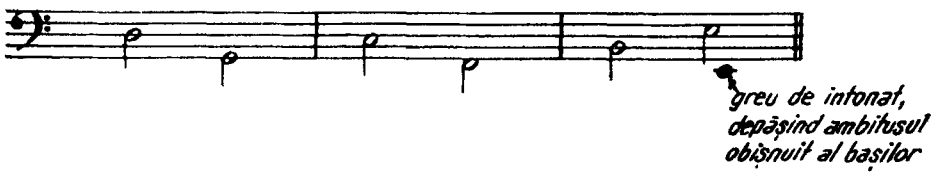
[4] În faza de studiu, unii pedagogi recomandă ca, în cazul unei teme în care se descifrează un marș armonic, să se construiască întâi marșul, în cele mai bune condiții, și apoi restul temei.

În recomandarea construirii modelului, trebuie să menționăm un caz particular, în care un model corect poate deveni o incorectitudine în marșul armonic unitonal. E vorba de mersul admis din *cvintă perfectă* în *cvintă micșorată*[5], care, prin reproducere, devine *lanț de cvinte perfecte paralele*, ceea ce trebuie evitat:

621

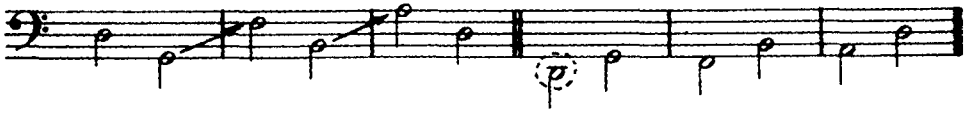
Uneori, din motive vocale, intonația prezintă *aparente abateri* de la strictețea simetriei; e vorba de răsturnarea unor intervale, sunetele rămânând aceleași:

622



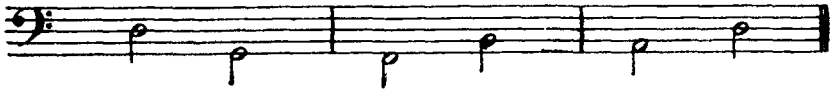
Sau, pentru a evita note sau intervale dificile, care ar pune execuția în pericol.
De pildă, în loc de

623



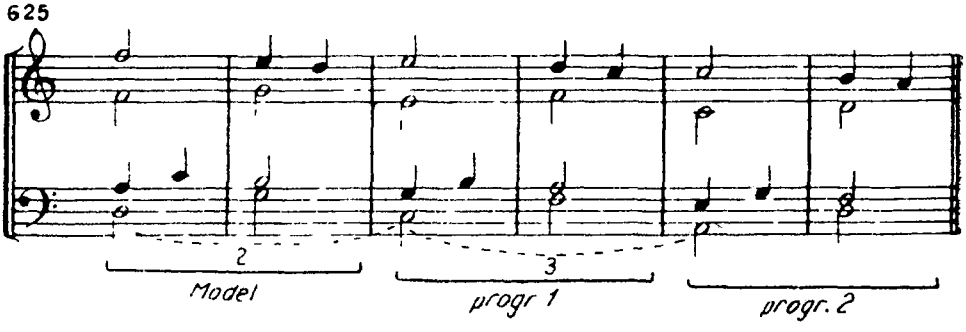
vom prefera o aparentă asimetrie, prin răsturnarea intervalului:

624



Dacă necesitățile discursului muzical o impun, marșul armonic poate, uneori, să respecte constant numai construcția internă a fiecărei unități (model–progresie), dar nu și intervalul la care se face reproducerea:

625

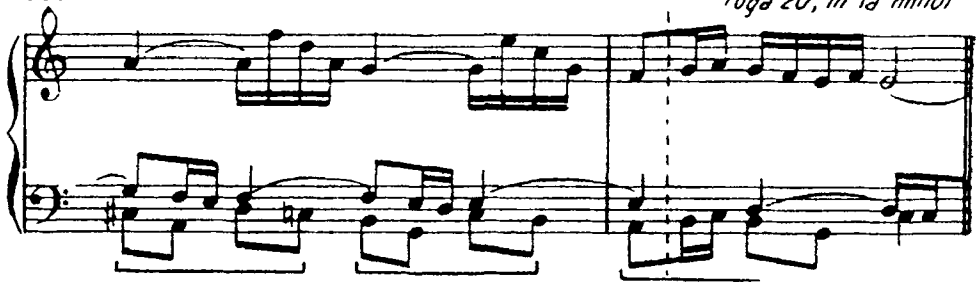


[5] Când basul merge în burdon cu vocile respective.

După primul acord al ultimei progresii se poate modifica simetria marșului armonic, în vederea unei bune legături cu ceea ce urmează:

626

Bach - Clavecinul bine temperat
Fuga 20, în la minor



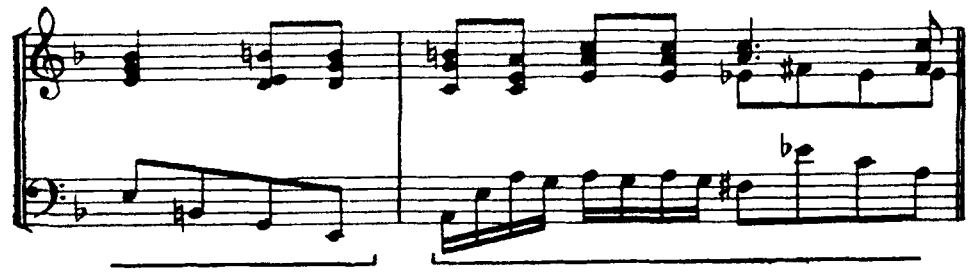
Uneori, mai cu seamă într-un stil mai liber, putem întâlni *simple progresii melodice*, în care numai vocea care expune melodia urmărește transpunerea modelului, celelalte voci neangajându-se în reproduceri:

627

Multe din dezvoltări, la Bach și chiar în muzica clasică, se bazează pe schemele unor marșuri armonice, de obicei modulante, rafinate și ornamentate, grație nenumăratelor procedee contrapunctice:

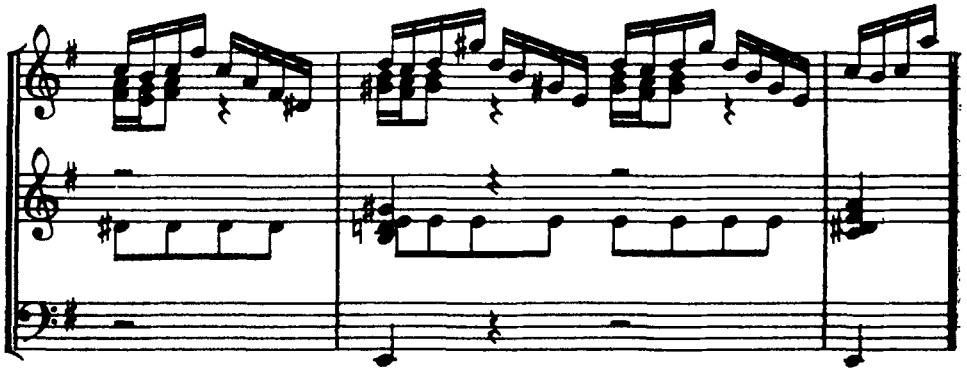
628

Bach-
Concertul brandenburgic Nr 1



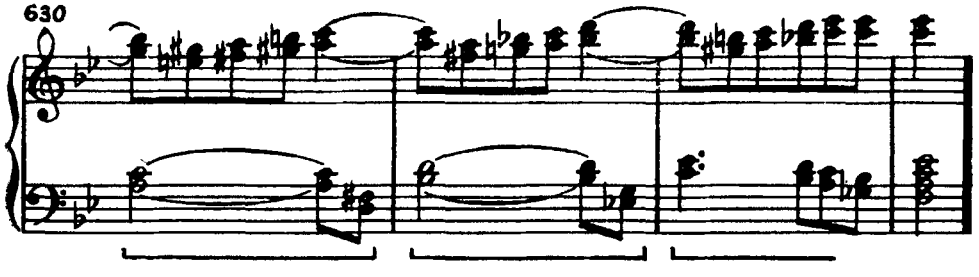
Bach-

629 Secvență melodică aproximativă Concertul brandenburgic Nr. 3



Mozart-Sonata Nr. 1

630



Secvențe melodice
Wagner-
Preludiu la Maeștrii Cântăreți
631

TEME PENTRU REZOLVAT

Temele al căror număr este încercuit sunt rezolvate în anexa finală[1]. În temele necifrate, semnul x marchează utilizarea obligatorie a noului acord, prezentat în capitolul respectiv.

(S-a folosit scrierea codițelor exclusiv în jos sau în sus, după cum a fost vorba de un bas sau un sopran dat, pentru a ușura reproducerea în caietul de teme, unde se va nota astfel.)

[1] Bineînțeles, confruntarea cu rezolvarea dată de noi se va face după ce tema a fost realizată, căci altfel va fi în detrimentul celui ce studiază.

unison
(8)
8
(8)
9
10
in minor
p. m.
(5)
11
p. str.
(8)
12
p str.
(5)
13
p. l.
(8)
14
p. str.
15

16
CÂNTURI DATE - în major
17
18
19
20
21

22
23
24
in minor
25
26

27
28
29
30

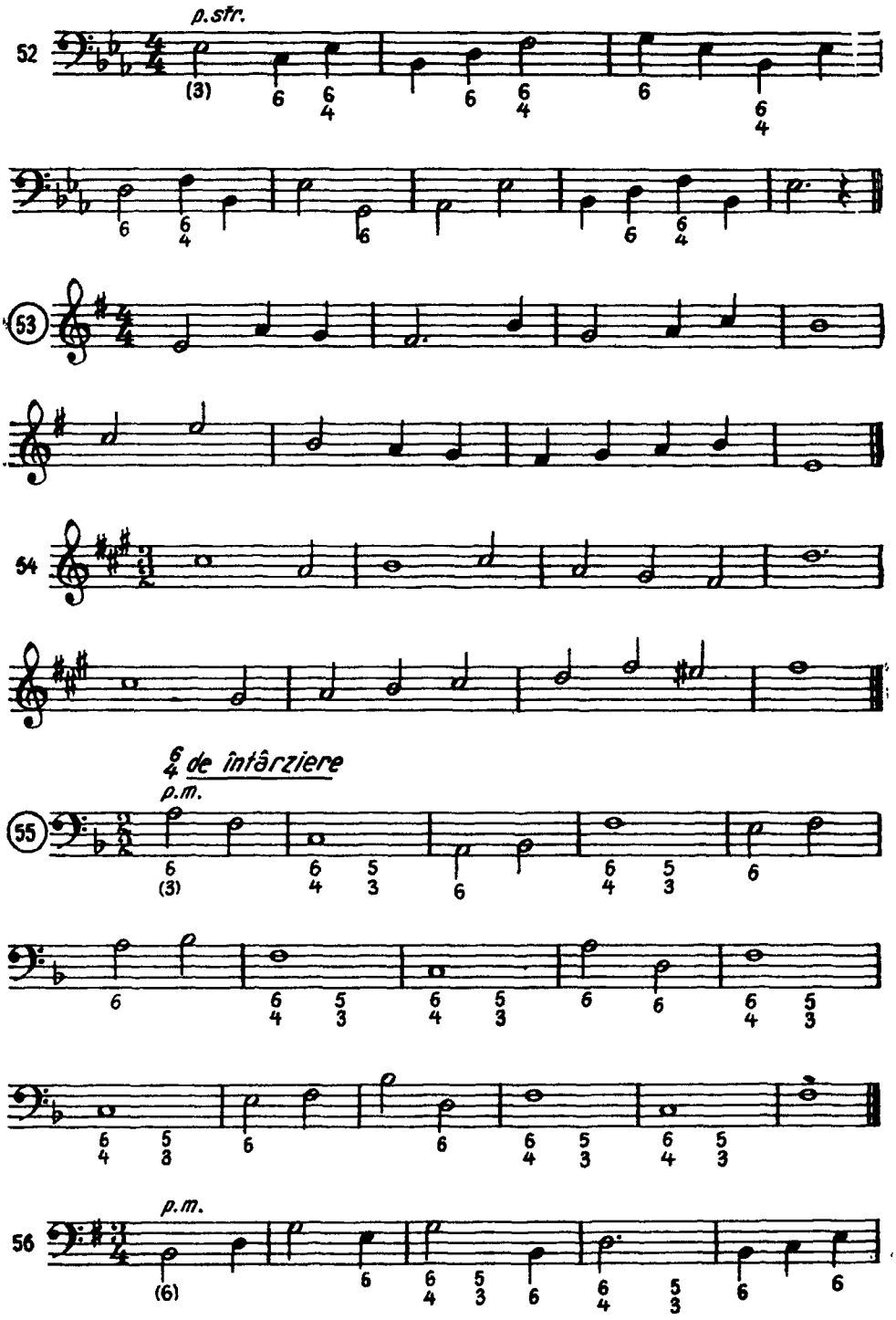
RĂSTURNAREA ÎNTÂI A ACORDURILOR PRINCIPALE

N.B. - IV între două acorduri de V

p.l.
35
(3)
36
37
38
39
40

N.B - V-IV^6, despărțite prin cezura semicadenței.

47
48
RÂSTURNAREA A DOUA — 6/4 de arpegiu
p.str.
49
(8)
p.str.
50
(8)
p.str.
51
(5)


p. str.
52
(3)
6
6 4
6
6 4
6
6 4
6
6 4
6
6 4
53
54
6 de întârziere 4
p.m.
55
6
(3)
6 4
5 3
6
6 4
5 3
6
6
6 4
5 3
6 4
5 3
6
6
6 4
5 3
6 4
5 3
6
6
6 4
5 3
6
6 4
5 3
6 4
5 3
p.m.
56
(6)
6
6 4
5 3
6
6 4
5 3
6
6

57
58
59
60

61
p.m.
62
p.l.
63
64
6/4 de apogiatură
p.str.
65

p.m.
66
(5)
67
68
69

70
6/4 de broderie
p. str.
71
p. str.
72
p. m.
73
74

75
(6)
6 de pasaj
4
p str
76
(5)
77
6 de pasaj cu broderie
4
p str.
78
(3)
p l.
79
(3)

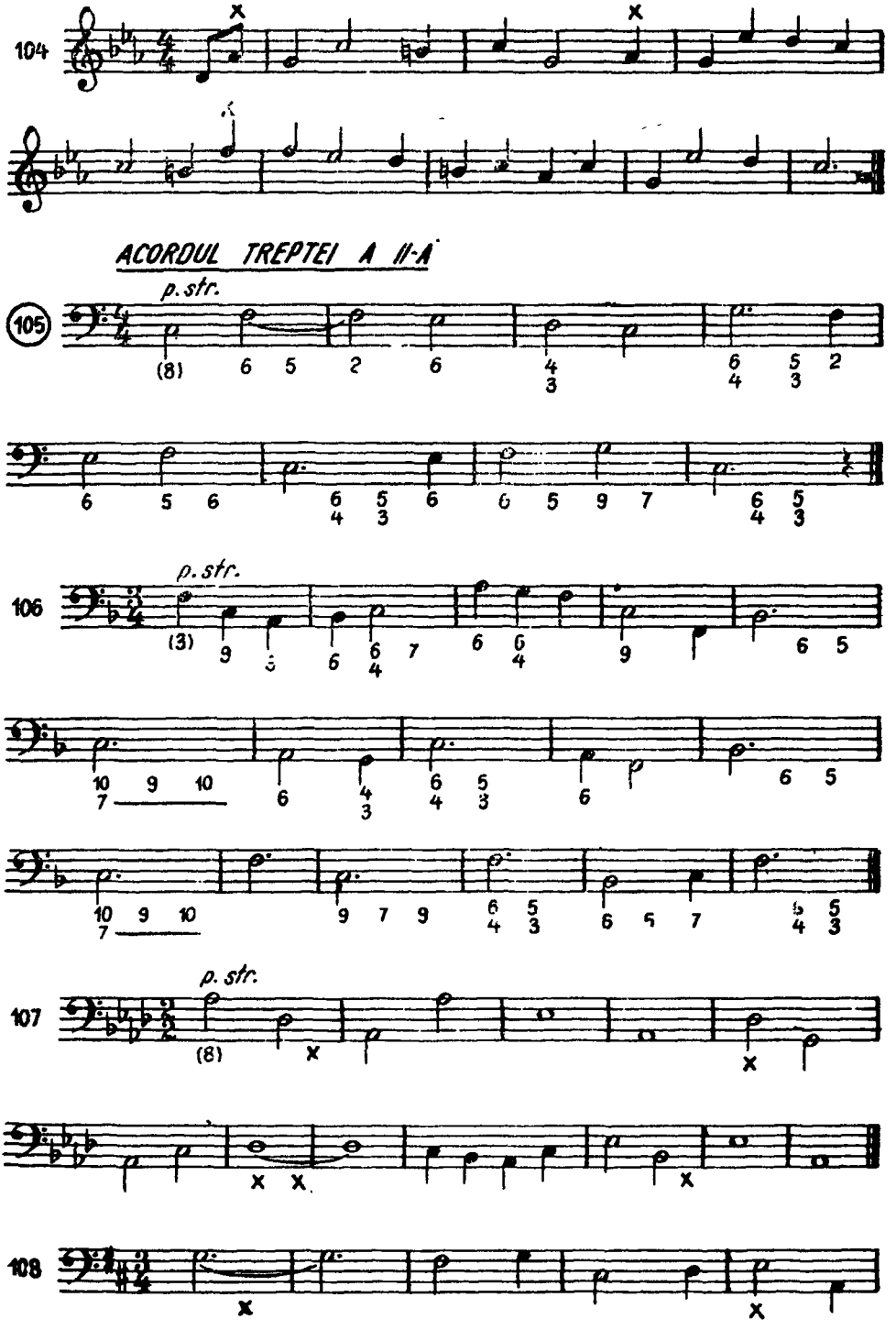
80
81
82
83
Alte acorduri de 6/4
84

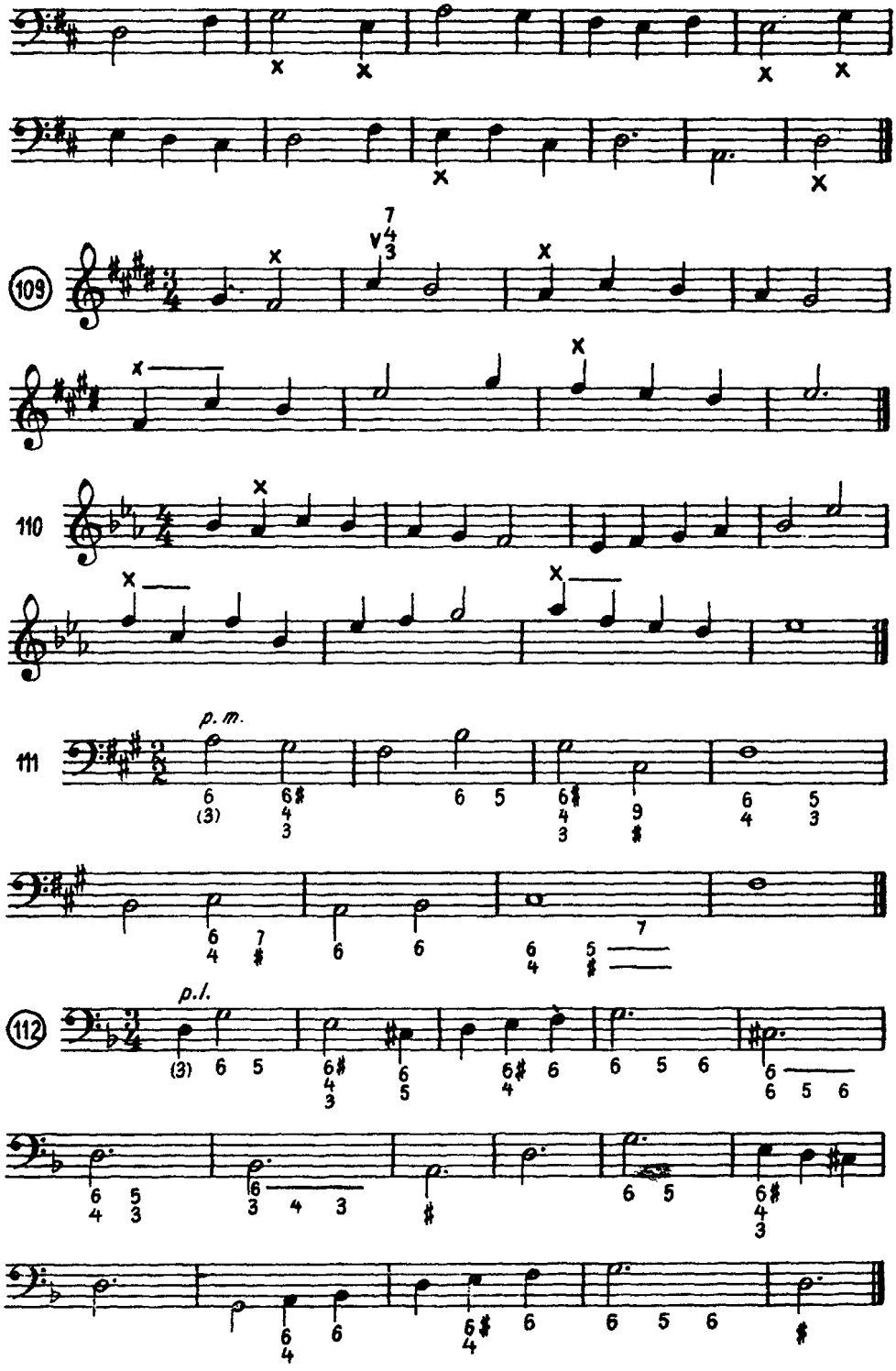
SEPTIMA DE DOMINANTĂ
p. m
p. str.
unison

unison
89
p. str
90
(5)
p. str.
91
(3)
92
93

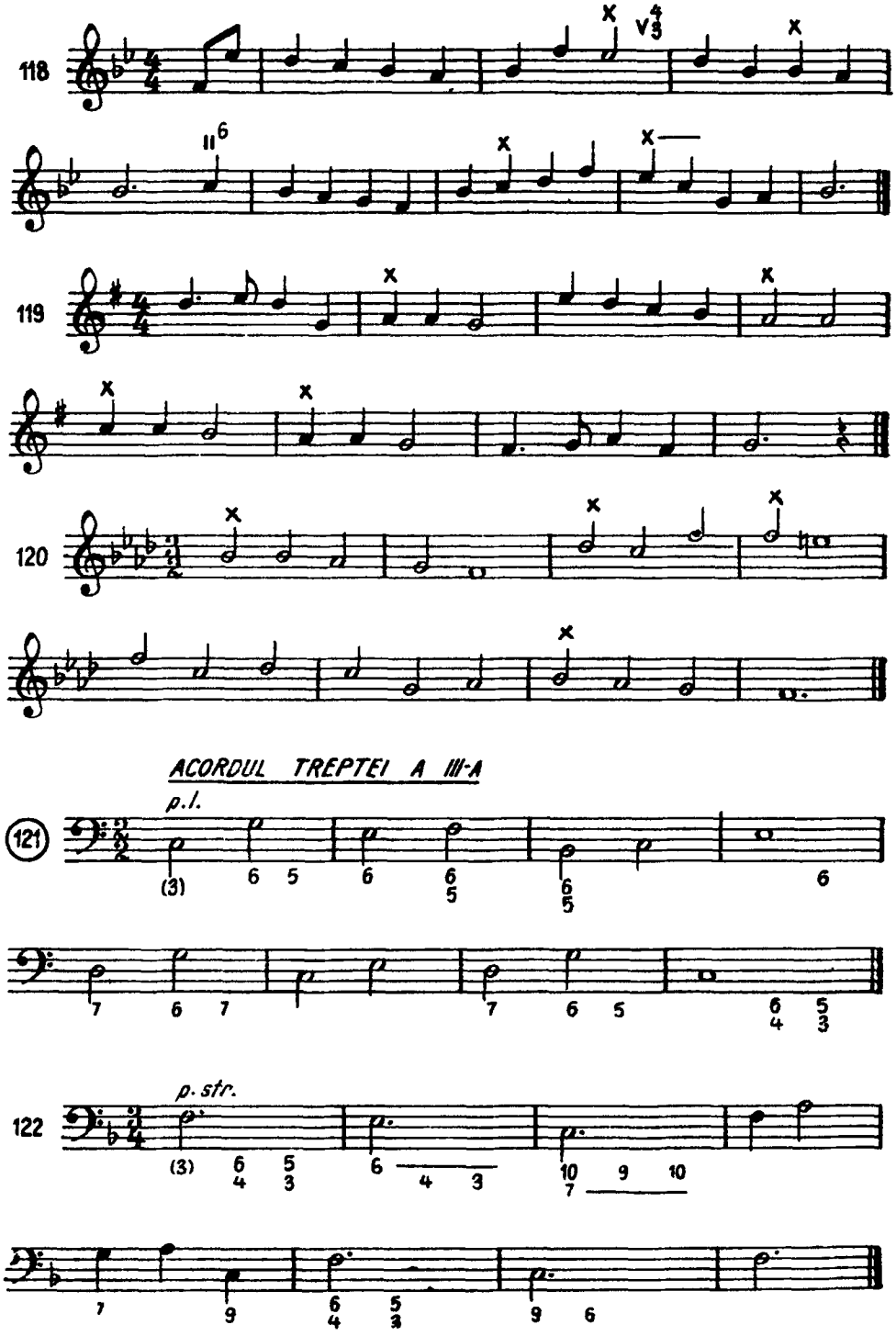
94
95
96
97
98

NONA DE DOMINANTĂ


104
ACORDUL TREPTEI A II-A
p. str.
105
p. str.
106
p. str.
107
108


109
110
111
p. m.
p. l.
112

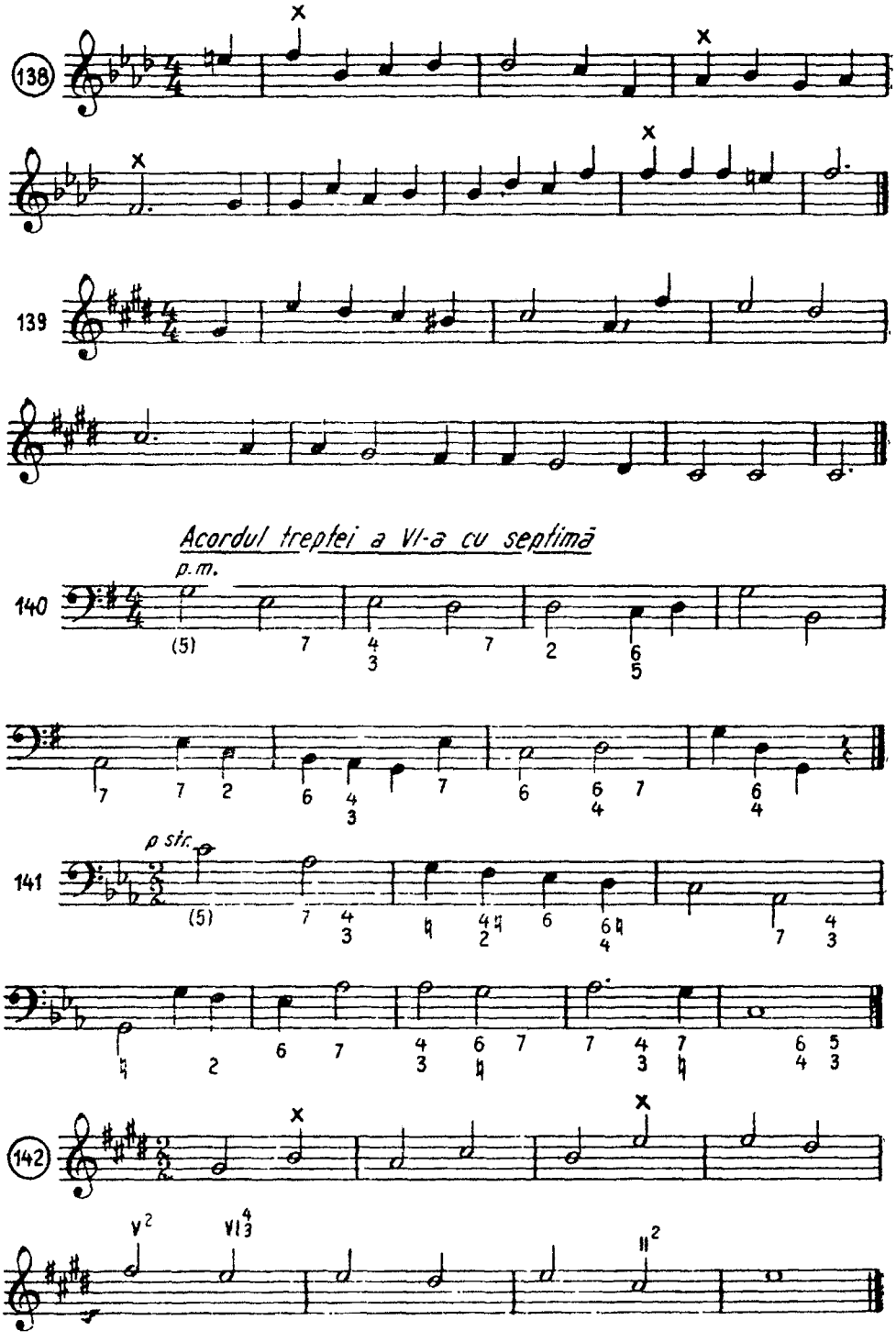
113
114
Acordul treptei a II-a cu septimă
p. str.
115
(8) 7 6
2
5 3
6 5
#
6
6 4
5 3
4 3
6 4
6 5
9 #
8
4 3
6 4
7 #
116
117


118
119
120
ACORDUL TREPTEI A III-A
p.l.
121
p. str.
122

123
124
125
p. l.
126
Acordul treptei a III-a cu septimă
127
p. l.

128
129
ACORDUL TREPTEI A VI-A
p.str.
130
(8)
p.str.
131
(3)
132

133
134
135
136
137
p. str.
p. str.


138
139
Acordul treptei a VI-a cu septimă
p. m.
140
(5)
7
4 3
7
2
6 5
7
7
2
6
4 3
7
6
6 4
7
6 4
p sfz.
141
(5)
7
4 3
6
6 4
7
4 3
6
7
4 3
6
7
7
4 3
7
6 4
5 3
142
V 2
VI 4 3
II 2

143
ACORDUL TREPTEI A VII-A
p. str.
144
(8) 6 5 6 6/5 2 6 7 7
6 7 2 6/5 6 6 9/7 10
145
(3) 6 6/4 2 6 6/5 6 5 6/4 5/3
6 6 7 6 9/7 8 6/4 5/3
146
147
V9
V9

p. m.
148
p. str.
149
150
III5♭
V9
Acordul treptei a VII-a cu septimă
p. str.
151
p. str.
152

153
154
155
Acordurile de septimă pe treptele I și IV
156
157

158
p. str.
159
IV7
IV6/5
I7
IV7
Minorul natural
160
p. str.
161
162
Minorul melodic
163
p. str.
164

165
Majorul armonic
p.l.
166
167
168
Majorul melodic
p. str.
169
170

171
SECVENȚELE (marșurile armonice) - Acorduri pe toate treptele
172
p str.
173
p. str.
174
p str.
175
p str.

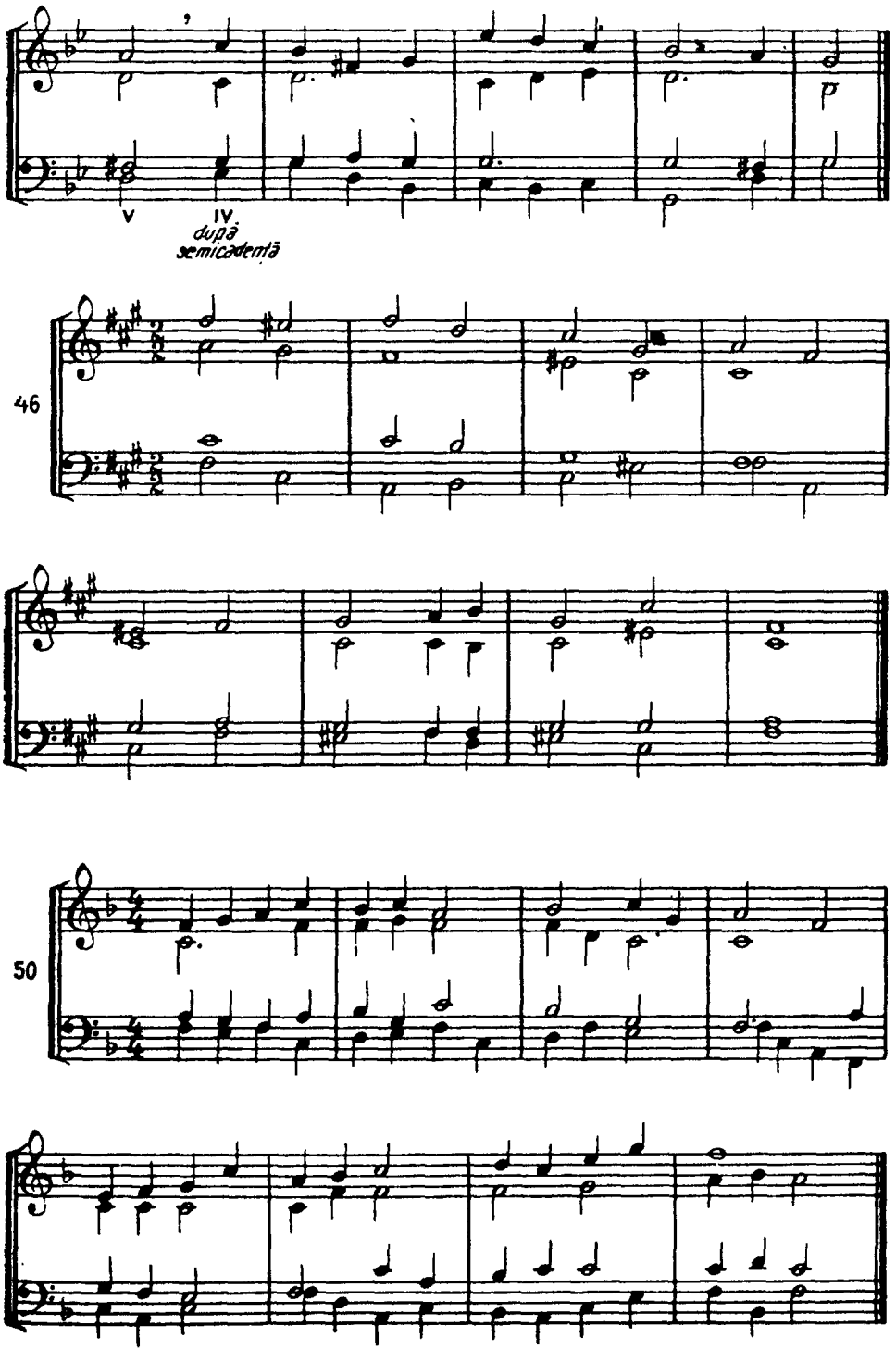
176
177
178

TEME REZOLVATE

[1] Rezolvarea prezentată aici nu constituie soluția unică, întrucât orice temă poate avea mai multe rezolvări corecte.

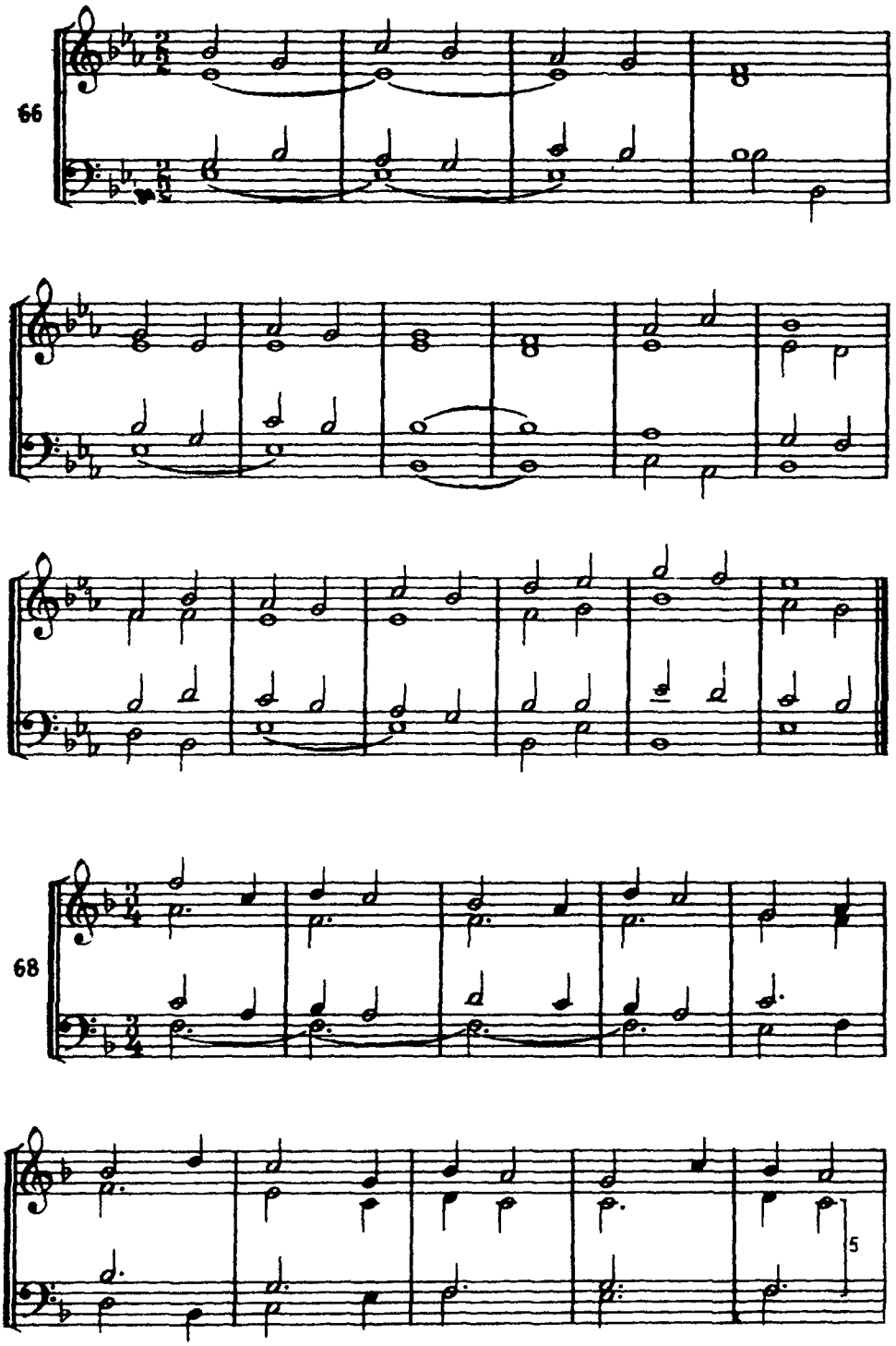
15
17
32

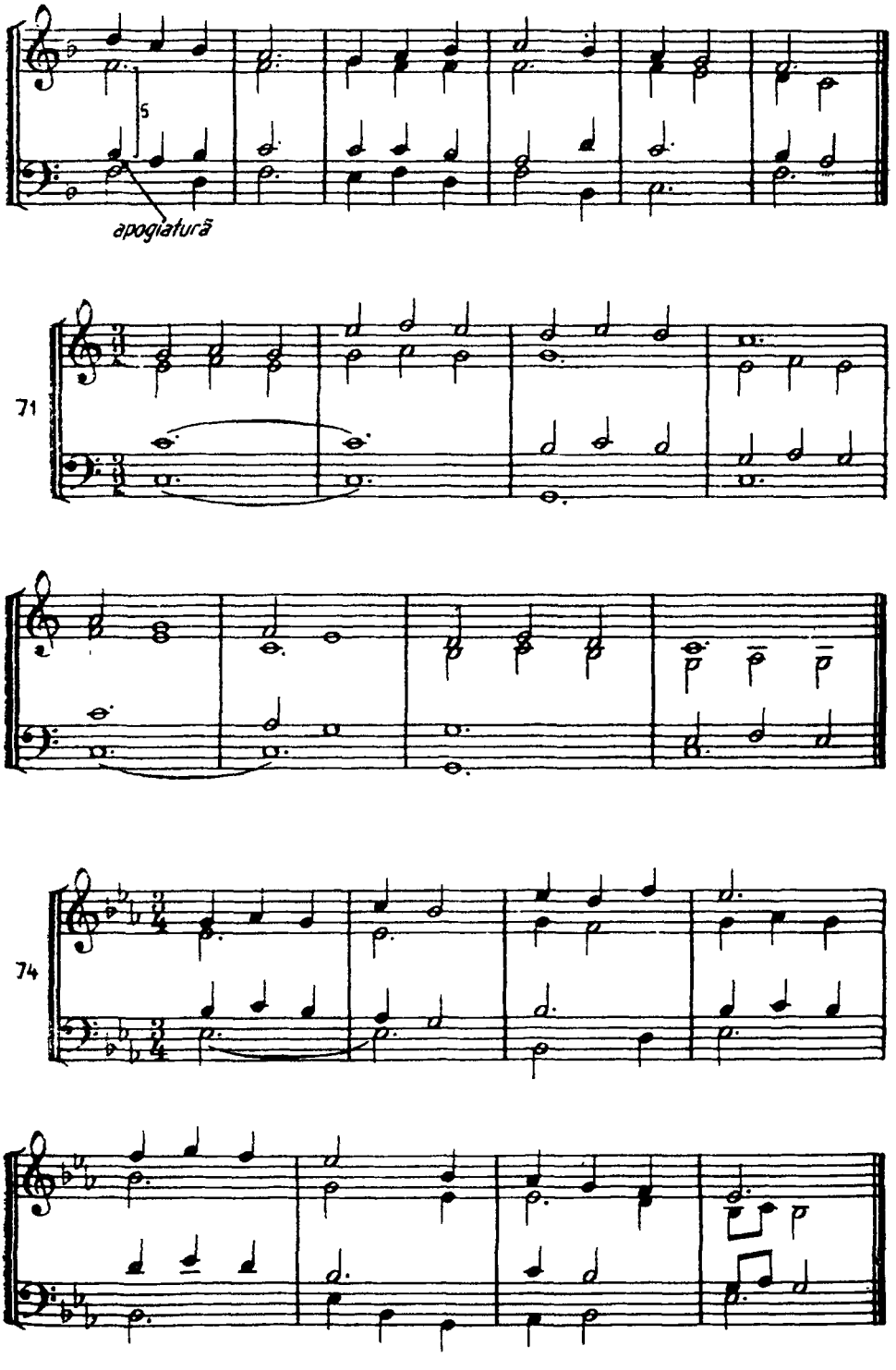
36
41

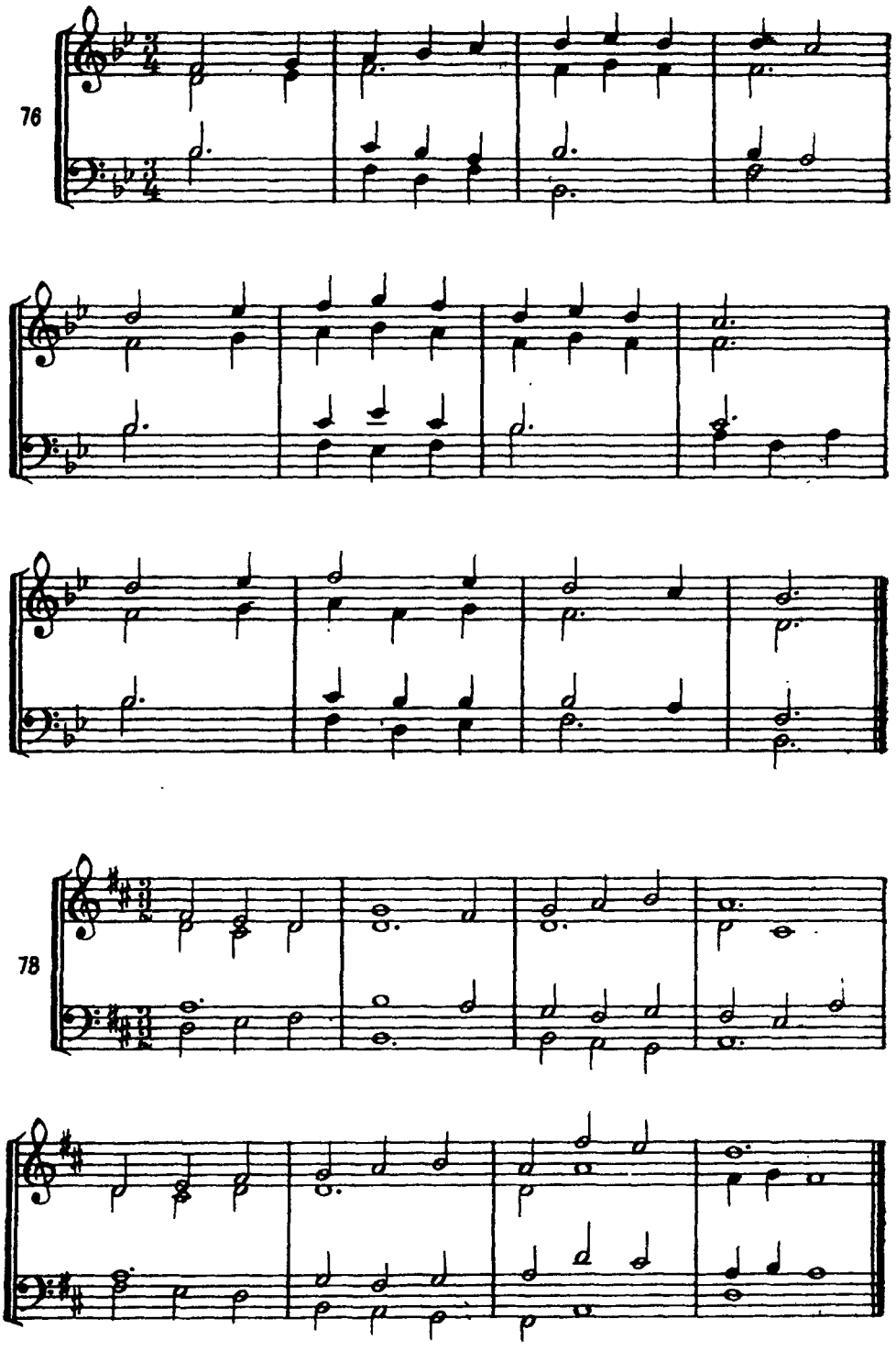

V
IV
după
semicadență
46
50

53
55

59
61


66
68
5


5
apogiatură
71
74


76
78

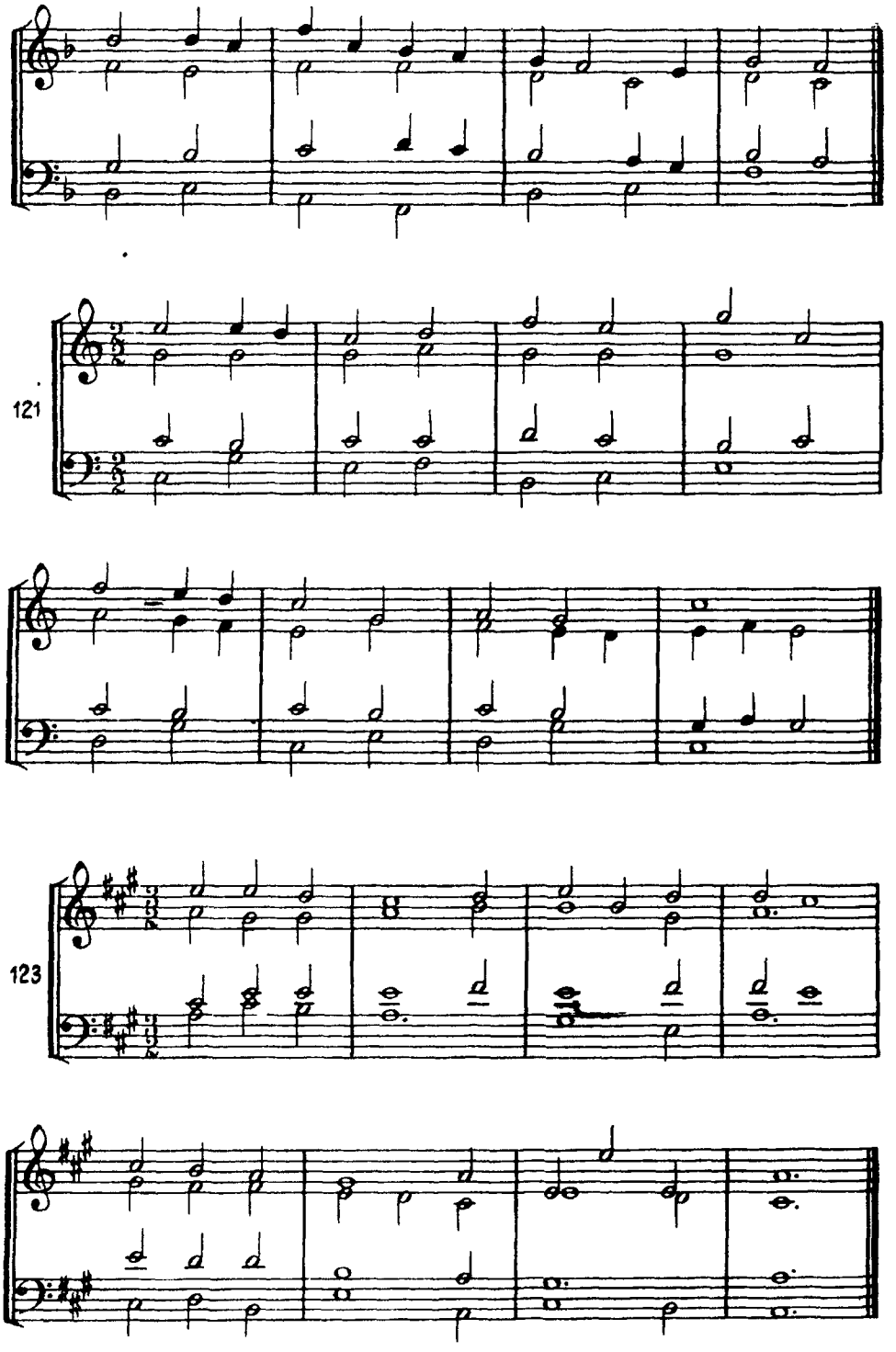
81
85
86

88
92

99
102

105
109
112

115
117


121
123

130
133
136

138
142
144

153
156

161
164
167

170
172

CUPRINS

Introducere 5

I. ARMONIE. ACORD 10

II. ARMONIA LA PATRU VOCI 21

III. ÎNLĂNȚUIREA ACORDURILOR PRINCIPALE 35

IV. REALIZAREA TEMELOR 43

V. CÂNTUL DAT 49

VI. CADENȚELE 54

VII. RĂSTURNAREA I A ACORDURILOR PRINCIPALE 60

VIII. RĂSTURNAREA A II-A A ACORDURILOR PRINCIPALE 66

IX. SEPTIMA DE DOMINANTĂ 87

X. NONA DE DOMINANTĂ 105

XI. ACORDURILE SECUNDARE 119

XII. ACORDURILE DE SEPTIMĂ ALE TONICEI ȘI SUBDOMINANTEI 175

XIII. DIFERITE TIPURI DE MINOR ȘI MAJOR 178

XIV. SECVENȚELE SAU MARȘURILE ARMONICE 191

Teme pentru rezolvat 199

Teme rezolvate 234

Redactor Constantin Florea
Tehnoredactare computerizată Cornelia Cucu
Coperta Stan Baron

Bun de tipar 16 VIII 1999
Coli de tipar 16

Editura și Tipografia Fundației „România de Mâine"
Splaiul Independenței nr 313

LUCRĂRI DE MUZICĂ
APĂRUTE ÎN EDITURA FUNDAȚIEI „ROMÂNIA DE MÂINE"

VICTOR GIULEANU
Teoria muzicii.
Curs însoțit de solfegii aplicative

LIVIU BRUMARIU
Istoria muzicii. Postromantismul

IOSIF CSIRE
Principii de orchestrație

LIVIU BRUMARIU,
GRIGORE CONSTANTINESCU
Istoria muzicii universale
(1600-1750)

EMIL PINGHIRIAC
Arta cântului vocal

MOISE MITULESCU
Curs de solfegii

LIVIU BRUMARIU
Istoria muzicii universale. Clasicismul

I.S.B.N. 973 – 582 – 128 – 1

EDITURA FUNDAȚIEI „ROMÂNIA DE MÂINE"